

# الأدب الأمريكي

١٩٦٠ - ١٩١٠

أبحاث جمعها وقدم لها  
روبرت سِيلر  
ترجمة: محمود محمود

[www.library4arb.com](http://www.library4arb.com)

# الأدب الأمريكي

١٩١٠ - ١٩٦٠

أبحاث جمعها وقدم لها

روبرت سيبلر

[www.library4arb.com](http://www.library4arb.com)

ترجمة

محمود محمود

الناشر

ملزمة الطبع والنشر  
مكتبة النهضة المصرية  
لأصحابها حسن محمد وأولاده  
٩ شارع عبد الباقى بالقاهرة

A TIME OF HARVEST

[www.library4arb.com](http://www.library4arb.com)  
American Literature 1910-1960

Copyright © 1962 by Robert E. Spiller

## محتويات الكتاب

ص	
٥	المقدمة
١١	١ - إعادة كشف أمريكا بالفتد. بقلم روبرت سبلر
٢٣	٢ - ميراث الفوكلور بقلم ترسترام كوفن
٢٩	٣ - نهضة الشعر بقلم سكللي برادلي
٥٧	٤ - المجتمع والرواية بقلم ماكسويل جيسمار
٧١	٥ - ثورة برودواي بقلم ألن داونر
٨٩	٦ - تمدين الفسكاهة بقلم والتر بلير
١٠٥	٧ - الشعر واللغة بقلم نورمان هولمز بيرسن
١١٧	٨ - « الجيل الحائر » بقلم آرثر مزنر

ص

٩ - الرواية في الجنوب

١٣١

بقلم س . هيو هولمان

١٠ - النقد الجديد

١٤٩

بقلم ديفد ديتشز

١١ - فن الشعر

١٧١

بقلم ستيفن وينشر

١٢ - تضخم جمهور القراء

١٨٥

بقلم هنري بوبكن

١٣ - المسرح بغير جدران

www.library4arb.com

١٤ - القصص الحديث: المغامر والرحالة

٢١٥

بقلم ر . و . ب . لويس

١٥ - الشعر : هل هو طبيعي أو مصطنع؟

٢٢٩

بقلم ويلارد نورپ

## مقدمة المحرر

مر الأدب في الولايات المتحدة خلال النصف الأول من القرن العشرين بحركة خلاقة أنتجت - بعد ما بلغت درجة الاتزان في الفترة التي تقع بين الحربين العالميتين - بعض الروائع الأدبية التي صدرت عن هذه القارة في كل تاريخها .

[www.library4arb.com](http://www.library4arb.com)

ولم يحدث هذا غير مرة واحدة قبل ذلك ، حينما ازدهرت الحركة الرومانسية بين عامي ١٨٣٥ و ١٨٥٥ على ساحل الأطلانطي فيما أخرجه كوبر وإيرفنغ، وبو، وإمرسن، وهوثورن، وملفيل، وويتمان . أما الآن فقد جاءت الدفعة من كل أرجاء القارة ، من الأطلانطي إلى الپاسفيك ، ومن الحدود الكندية إلى الحدود المكسيكية . وقد زاد عدد الكتاب واشتد تنوعهم - فهناك مارك توين، وهنري جيمز، ردريرز، وفروست، ولويس، وأونيل، وإليوت، وفوكنر، وهمنجواي، وكثيرون غيرهم .

وفي كلتا الحالتين كانت الحركة الأدبية في أمريكا جزءاً من اليقظة الخلاقة في أوروبا، غير أنها كانت تتميز بشكل واضح عن نظيرتها في إنجلترا، وفرنسا، وإيطاليا، وألمانيا، وروسيا، واسكندنافيا . ذلك لأن حضارة الولايات المتحدة تختلف اختلافاً شديداً عن الحضارة في أوروبا، ووجه الخلاف هو أنها - حتى عهد قريب جداً - كانت دائماً في حالة تطور وارتقاء . إن الثقافة الأمريكية - وأعني نمط طريقة الحياة كلها - ثقافة منقولة ، وهي نتيجة لتأثير ثقافة متقدمة في مساحات من الفضاء آخذة في التضائل . ولم تكن الحال كذلك بالنسبة إلى

(م. ١ - الأدب الأمريكي)

ثقافات أوروبا ، حيث كان الناس يقيمون في نفس الأمكنة لأكثر من ألف عام ، وأتيحت لهم الفرصة لتطوير صفاتهم الوطنية والثقافية من منشئها البدائي خلال مراحل التقدم المختلفة حتى بلغت طور المدنية المعقدة التي نعرفها اليوم .

www.library4arb.com

وقد استقر على ساحل الأطلانطي خاصة مزارعون متعلمون من خيار الطبقة الوسطى جاءوا من أواسط إنجلترا ، ونقلوا معهم اهتماماتهم الأدبية . ولبت الأدب الأمريكي خلال قرنين يصاغ على غرار طريقة الروائيين والشعراء والنقاد وكتاب المسرحية الإنجليز في الكتابة - وذلك بالرغم من أن الأدب الأمريكي قد جاهد جهاداً جريئاً ليروي الخبرات الجديدة في القارة الجديدة ، من الرسائل التي كانوا يبعثون بها إلى مواطنهم إلى الملاحم الثرية . ونتيجة لآثار الحرب الأهلية الهدامة ، ولامتداد الحدود ، والموجات الهائلة من الهجرات الجديدة من القارة الأوربية ، وانتقال الحياة الاقتصادية في أمريكا من الأساس الزراعي إلى الأساس المدني والصناعي - نتيجة لذلك كله انهارت الثقافة القديمة ، وبدأت في الظهور ثقافة جديدة ، تمثل في هذا الظهور أوروبا عامة وليس إنجلترا وحدها أساساً .

ولما أشرف القرن التاسع عشر على نهايته ، بدأت الحركة الطبيعية - التي بلغت بالفعل درجة رفيعة في الآداب الفرنسية والإسكندنافية والروسية - تجد لها صدى لدى مجموعة جديدة من الكتاب الأمريكيين ، وكان الكثيرون منهم من الغرب الأوسط والغرب الأقصى والجنوب . ونافست سان فرانسيسكو ، وشيكاغو ، وسنت لويس ، ونيو أورليانز ، مدن الساحل من بوسطن إلى تشارلستون باعتبارها مراكز ثقافية . وكان مارك توين أول كاتب أمريكي له أهميته وله



غربي المسبى ، ولكنه لم يكن آخر الكتاب من هذه المنطقة ، وكان هنرى جيمز أول من أقام فى أوربا إقامة دائمة دون أن يضحى بصفته وخصائصه الأمريكية الأساسية . وقد بات الأدب الأمريكى بالحركة الطبيعية قارياً من ناحية وعالمياً من ناحية أخرى .

وليس هنا مجال المحاولة لتعريف « المذهب الطبيعى » ، ولكننا ينبغي أن نذكر أنه نتيجة لجهد الإنسان الحديث فى مراجعة آرائه فى الطبيعة وفى نفسه طبقاً لما يبدو أنه قد تعلمه من العلم الحديث . لا بد أن تكون للكاتب وجهة نظر يفسر بها آراءه وخبراته ، ويربط بينها وبين الحقائق الأبدية ، ولم تعد الفروض القديمة وافية بهذا الغرض . وهذه الثورة الفكرية والعاطفية قد احتدم أوارها فى الولايات المتحدة بسبب ما لازم المجتمع الأمريكى من عدم الاستقرار وسرعة التطور . ولما حل عام ١٩١٠ كانت هناك أساليب وصور أدبية جديدة فى سبيل التطور . فشهد نصف القرن التالى ارتقاء المذهب الطبيعى وازدهاره ثم تدهوره فى الأدب الأمريكى ، وصاحبه حركة نقدية عنيفة سيطرت عليه ووجهته .

هذه هى القصة التى يحاول هذا الكتاب أن يرويها — أو على الأقل أن يناقشها . وبالرغم من أن الكتاب من إخراج أيد كثيرة ، إلا أنه قد كتب وفقاً لخطة واحدة شاملة كاملة . وقد قدم كل كاتب من كتاب الفصول المتعددة فى هذا الكتاب الجزء الذى أسهم به بحرية كاملة فى رأى . ولكن فى حدود إطار تاريخى ومذهبي ثابت . وقد يكون من المبالغة أن نقول إنهم جميعاً يتفقون مع كل ما ذكرنا فى الفقرات الأولى من هذه المقدمة . ولكنهم لم يجدوا الخطة شديدة التقييد لتفكيرهم وتعبيرهم . ومن ثم فإن ذلك يعد دليلاً على درجة كبيرة من إجماع الرأى بين مؤرخى الأدب من الأمريكان فى العصر

الحاضر . ولم يكن الأمر كذلك في الأربعينات من هذا القرن حينما وضع تفسير تاريخي مشابه - بصفة مؤقتة إلى حد ما - باعتباره الإطار الذي يدخل فيه «التاريخ الأولى للولايات المتحدة» . ولكننا اليوم نسلم بوجود نهضة أدبية ثانية في الولايات المتحدة فيما بين عامي ١٩١٠ و ١٩٤٠ وبأن لها صفة عامة - نسلم بذلك في داخل الولايات كما يسلم به غيرنا في الخارج . وقد تكون طبيعة هذه الحركة وموعد بدايتها ومداه وأهميتها موضع البحث والنقد والاختلاف في الرأي . ولكن الحقيقة التاريخية بأن هناك حركة أدبية كبرى في أمريكا في هذه الفترة لم تعد محلاً للجدل والتساؤل .

ونحن نسير في هذا الكتاب وفقاً للخط البياني للتطور عند معالجتنا لهذه الحركة . فالفصول الأولى تعالج الفترة فيما بين عام ١٩١٠ وعام ١٩٢٥ على وجه التقريب . حينما كان القصص الجديد والشعر والدراما الحديثة تتخذ صورتها ، والحركة النقدية في بدايتها . والفنون الأدبية تعالج - بوجه عام - في فصول منفصلة ، كما أن كبار الكتاب الذين وقع عليهم الاختيار يدرسون دراسة مطولة ، حتى إن كان ذلك على حساب العرض العام . ومن ثم فقد يبدو للقارىء أننا أهملنا بعض الكتاب من ذوى المكانة الأدبية ، أو اكتفينا بذكرهم عرضاً ، في حين أننا تعرضنا لقليل من الكتاب أكثر من مرة ، ولكننا لم نقصد أن يكون الكتاب تاريخاً أدبياً محدداً ، إنما هو سلسلة من مقالات تاريخية متصلة ، يقوم بعضها على بعض ، ومرتببة ترتيباً تاريخياً ومنطقياً إلى حد كبير .

وما كتبناه عن النهضة ذاتها بعد ذلك - فيما بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٤٠ على وجه التقريب - — عولج بنفس الطريقة . وفي الفصول الأربعة الأخيرة حاولنا على

الأقل أن نفتتح موضوع ما حدث منذ الحرب العالمية الثانية وما يمكن أن تعنيه .  
ومن الواضح أن الحافز إلى الحركة الطبيعية الأولى قد انتهى أثره بحلول عام  
١٩٤٥ ، بالرغم من أن كثيراً من كبار كتابها كانوا ما يزالون على قيد الحياة  
يكتبون ، كما أن الأثر الواضح للنقد الجديد قد أدى كذلك مهمته . وقد ذكر  
كتاب هذه الفصول الأربعة جميعاً ، دون أن يجتمعوا أو يكون بينهم اتفاق  
سابق ، أنهم يحسون انهياراً شاملاً في الموضوع والشكل على السواء ، كما  
يحسون بداية ظهور نوع جديد من الفردية ، أشد اتصالاً بالتأمل الذاتي - وربما  
كذلك بالأشكال الأوربية للوجودية - منه باللون الأمريكي التقليدي الذي  
أطلق عليه إمرسن اسم « الاعتماد على النفس » . ويبدو الآن أن الأفكار  
والعواطف أشد تبللاً واضطراباً مما كانت عليه ، وأن الأشكال والصور  
الأدبية الجديدة أكثر انحلالاً ، والتجريب في الحياة وفي الأدب يقوم على  
نطاق واسع في نفس الوقت الذي يبحث فيه الكتاب من الشباب خاصة  
- بحمد - عن القيم والموازن . ويبدو أن انهيار تلك القوى التي خلقت  
وشكلت نهضتنا الأدبية الثانية لا يتجه نحو الركود الأدبي ، وإنما يتجه نحو  
إطلاق الطاقات الجديدة ، ونحو الحاجة إلى صيغ جديدة وقواعد جديدة .

لقد كانت الفترة فيما بين عامي ١٩١٠ و ١٩٦٠ فترة محمول أدبي وافر ،  
ولكنها انتهت بإلقاء بذور جديدة لعلها أن تثمر ثمراً جديداً .

روبرت سبلر



## إعادة كشف أمريكا بالنقد

بقلم روبرت سيلز

قال «فان ديك بروكس» في عام ١٩٢١ : « إن أمريكا لم تأخذ بنصيبها  
الفعال من النقد الذاتى إلا منذ عهد قريب جداً . وكأن حركة النقد قد ظهرت  
بين عشية وضحاها » . وهذا النقد الذاتى الجديد لم يكن علامة من علامات  
زوال الأوهام ، وإنما كان - فى ظن بروكس - دليلاً على إيمان جديد ، إيمان  
الأمريكان المحدثين بقدرتهم على تشكيل مصيرهم ، « إيمان بالقدرة على  
التحكم فى الظروف ، كما تمكنت فيهم من قبل الظروف » . كان الإيمان  
القديم يقوم على أساس الفرض بأن كل شىء فى الطبيعة يتلاءم مع مصلحة  
الجنس البشرى ، وإنه من الخير - من أجل هذا - أن نتمكن للحوادث  
والأفكار من أن تسير فى مجراها . وكانت هذه الفلسفة تتفق تمام الاتفاق  
مع حضارة فى سبيل الإنتشار والتقدم . ولما بلغت هذه الحضارة أقصى حدود  
القارة ، ولما استنفدت - على الأقل - بعض مصادر الثروة الطبيعية الضخمة  
كالأخشاب ، ولما فرضت القيود الشديدة على الهجرة إلى البلاد ، لما تم ذلك  
كله ، أصبح مما لا مناص منه ظهور فلسفة جديدة ناقدة .

وكانت أولى الخطوات فى تطوير هذه الفلسفة الجديدة قبول فكرة النقد  
ذاتها . وكان بروكس أول من وصف معاصره راندولف بورن « بالمجدد

في الأدب » ، باعتباره زعيماً لديه الشجاعة لكي ينقلب على تقاليد الأدب في القرن التاسع عشر ، ويعلن ثورة الشباب الأمريكي في القرن العشرين . وكان هذا الشباب يرى أن هذه التقاليد تعتمد على أوروبا أكثر مما ينبغي ، وبخاصة على إنجلترا . وقد كتب بروك في عام ١٩١٤ يقول : « إن تواضعا الثقافي هو العقبة الكبرى . . . . إننا بتوجيه أبصارنا نحو أوروبا لا نكف عن خنق أي نبوغ وطني قد ينشأ في هذه البلاد » .

وكان بروكس في هذا الوقت ينادي بنبذ تلك المعايير الأدبية التي جعلت من كوبر « سكوت » آخر في أمريكا ، ومن بريانت « وردزورث » آخر في أمريكا ، وحوات شعر ليجفلو الصافي الرقيق إلى مجرد ترجمة مستقاة من الأغاني والحكايات الرومانسية الإنجليزية والجرمانية . وقد شعر - كما شعر قبل ذلك بسنوات عدة إمرسن وهوثورن - بضرورة كشف أمريكا لماضيها المقيّد وحاضرها الحى . وكان والت ويطمان من بين الكتاب الأمريكيين الأوائل جميعاً أقرب من سار على الدرب . وكان الأمريكيان آخر من استجاب لما تحداهم به ويطمان .

وربما كان ه . ل . منسكن أكثر المجددين في الأدب تلوناً وأشدّ قوة . وهو ابن صانع سجاير في بلتيمور ، وقد تعلم الكثير عن أمريكا لاشتغاله مراسلاً للصحف التي تصدر في هذه المدينة التي اتخذها لنفسه موطناً مدى الحياة . وحاول أن يكتب عن نيئشه ، فأتاح لنفسه فرصة التعبير عن آرائه الهدامة للقديم . ولما أصبح رئيساً لتحرير مجلة ( سمارت ست ) ، ثم ( أمريكيان ميركرى ) بعد ذلك ، توفّر له منبر يهاجم منه المقدسات والحرمان

والنقاد المرمعية التي ظن أنها تخنق الحياة الأمر يكية خفقا .

ولم يكن منكن أول من نبه إلى أن التزمت هو أسس البلاء ، ولكنه لم يفتأ يبشر بذلك بنفس الحماسة التي بشر بها غيره من قبل . والرأى عنده أن الأمر يمكن ورثوا عن أسلافهم الجادين مثالية حجبت عنهم فرصة التعرف إلى حقائق الحياة ، ومادية حالت دون إيجاد الفرصة لتحقيق المثل . ولكن الأمريكان كانوا في ظن « منكن » يتعلمون بسرعة تشهد بها كتاب من أمثال تيودور ، ودريزر .

ومقال « منكن » عن دريزر - وهو المقال الذي لا يزال أقوى وأصح دفاع عن هذا الأديب العملاق الذي اختلفت فيه الآراء - أمسى نقطة الارتكاز للحرب النقدية التي ثارت في هذا العهد . وقد شهر سلاح النقد المقلدون والمجددون في الأسلوب على السواء ، مؤيدين أو معارضين لقضية دريزر . وانتهى أحد النقاد - وهو ستيوارت شرمان - بإعادة النظر في موقفه الأول ، وتحريره مقالات مقنعة في تأييد القضية ومعارضتها . ذلك لأن دريزر كان قد ذكر منذ عام ١٩٠٠ في روايته ( الأخت كاري ) التي وئدت بعد ميلادها أن الحياة في أمريكا الحديثة قد تكون مأساة حقيقية ، وأن الخير لا يثاب دائماً ، والشر لا يجازى ، في أمور الناس . وأوضح منكن أن « واقعية » وليام دين هولز المتفائلة الصريحة السابقة لم تصب كبد الحقيقة إطلاقاً . وتحت تأثير زعامة دريزر وريادته حث منكن جميع الشباب من الروائيين الأمريكيين أن يعالجوا الدوافع الأساسية البشرية - وهي الجنس وكسب المال - دون التغاضي عن النتائج القبيحة المؤلمة لحماقة الإنسان . ويثبت

همنجواى ، وفوكنر ، وميلر ، وكيرواك أن الأجيال التالية من الروائيين  
الأمر يكان أقدر تعلموا الدرس بنجاح .

وكان هذا لونا من النقد الأدبي يطلق الطاقات المكبوتة أكثر  
مما يوجهها أو يهديها . وكانت الضرورة إليه ملحة وقت ظهوره - أى قبيل  
الحرب العالمية الأولى - بيد أنه كان خيالياً فى أساسه ، تأثرياً ، ملهماً ،  
أكثر مما كان نقداً يهدف إلى إصدار الأحكام أو التقويم . ولعل المبدأ  
النقدى الوحيد الذى قدمه للحياة الفكرية هو أن الإيمان بأن الأدب - لى  
يكون صحيحاً معتمداً - يجب أن يكون تعبيراً مباشراً عن المجتمع الذى ينشئه .  
وهذه واقعية بمعنى أصدق من الواقعية التى عرفها الكتاب الأمريكان  
السابقون ، حتى مارك توين . وكان ذلك نداء للكتاب المحدثين لى  
يبدأوا من جديد من جذور الخبرة ، وأن يجعلوا من الأدب نقداً عميقاً للحياة ،  
وهو ما ينبغى أن يؤديه الفن العظيم دائماً . إن النقد الأدبى والنقد الاجتماعى  
- على الأقل فى هذه المرحلة من مراحل اليقظة الأمريكية - لا يمكن  
أن ينفصلا .

والناقدان اللذان كان لهما تأثير ملحوظ ، واللذان تمخضت عنهما هذه  
المنظرة إلى النقد هما المؤرخ فرنون پارنجتن ، والصحافى المتحرر إدمند ولسن .

ولما أخرج پارنجتن كتابه « التيارات الكبرى فى الفكر الأمريكى » فى  
عام ١٩٢٧ هز به القراء والعلماء على السواء ، وأعاد تشكيل تاريخ الأدب  
الأمريكى كله كما كان معروفاً . وكان السائد حتى آنذا أن الأدب الأمريكى لم  
يكن سوى جزء من الأدب الإنجليزى ، لأنه مكتوب - إلى حد كبير - باللغة



الإنجليزية ، وأشار پارتنتن أولاً إلى أولئك الكتاب الذين ظهروا في فترة الاستعمار وفترة الثورة في التاريخ الأمريكي . والذين أنشأوا — من خبرتهم بالحدود الجديدة ومن مناقشتهم حول المبادئ الأساسية للمجتمع الإنساني — فلسفة اجتماعية أمريكية متميزة . وهذه الفلسفة عنده هي النظام الديمقراطي الزراعي الواقعي الذي بشر به توماس جفرسن . ثم شرع يصنف الكتاب الأمريكيان طبقاً لملاحظتهم هذه النظرية ، مؤيدين أو معارضين .

وكانت النتيجة تعديلاً في الأوضاع ، فصعد إلى القمة كتاب من أمثال كوبر ، وثورو ، وويتمان ، ومارك توين ، الذين تعرضوا مباشرة للخبرة الأمريكية ، وهبط إلى الخضم كتاب من أمثال بو ، وجيمز ، ولول ، ولانجفلو ، الذين أولوا الآراء المجردة والمثل العليا اهتمامهم . وكان ذلك ضرباً من ضروب التفسير « للماضي الذي يمكن الاستفادة منه » وهي الفكرة التي بشر بها بروكس ، وغيره من الكتاب ، وهي توجيه أساس جديد للتفكير الأمريكي بشأن التراث الثقافي الأمريكي الخاص .

وكان لابد من انقضاء عشرين عاماً حتى تستطيع جماعة من مؤرخي الأدب وناقديه تعمل على أساس العلاقة بين الأدب والمجتمع التي وضع قواعدها پارتنتن بعد إدخال شيء من التعديل عليها — أن تصدر في « تاريخ الأدب في الولايات المتحدة » حكماً جديداً كل الجدة على الانجازات الفلسفية والفنية والسياسية والاجتماعية . وكان لابد من إعادة النظر في تعريف الثقافة قبل أن يستطيع المرء أن يصف التعبير عنها أو يحكم عليه خلال السنوات الطويلة التي تطور فيها .

وكانت القوى التي دفعت النقاد المؤرخين من الأمريكيين إلى هذه الآفاق العريضة من الصدق والحق هي - إلى حد كبير - المعارك المذهبية التي نشبت في الثلاثينات التي سبقت اشتعال الحرب العالمية الثانية . وقد صدق پارنجتن في إيمانه بأن الأدب الأمريكي يجب أولاً أن يفهم على أنه التعبير عن الحضارة الأمريكية . ولكنه أخطأ في فهمه لهذه الحضارة كما تطورت في القرن العشرين . فلم يكن بالإمكان أن تبقى القوى العالمية - التي اتجهت نحو التمدين والتصنيع - حية وفقاً للمثل التي يحتويها تراث زراعي استعماري . وسرعان ما اضطر « المجددون في الأدب » إلى مواجهة هذه القضية الجديدة : وهي أنه إذا كان لابد للأدب أن يعبر عن مجتمعه ، فأى نوع من أنواع المجتمع تستطيع الولايات المتحدة - ويجب عليها - أن تصنعه لنفسها الآن ؟ لقد تحدث قوى الفاشية والشيوعية الهائلة التراث الديتقراطي تحدياً شديداً ، وضل كثير من الشعراء والروائيين وكتاب المسرحية الأمريكيين طريقهم الأدبي في محاولة الانضمام إلى جانب من الجوانب في قضايا ذلك الوقت التي كانت سياسية في أساسها .

وربما كان إدمند ولسن من بين نقاد الأدب الأمريكيين خير من شق طريقه خلال المعارك المذهبية التي ثارت في الثلاثينات . وبالرغم من أن ولسن قد تأثر بالنظريات السيكولوجية والاجتماعية المتطرفة إلى الحد الذي دفعه إلى كتابة المقالات الممتازة عن مذهب فرويد والمذهب الشيوعي ، إلا أنه لم ينس قط واجبه كناقذ أدبي وناقذ للأدب الأمريكي الحديث . وقل من نقاد الأدب الأمريكيين الذين تعرضوا لهذه الحقبة من يستطيع اليوم أن يقوم بما قام به ولسن : أقصد أن يجمعوا مقالاته في مجلدات مرتبة وفقاً لتواريخ ظهورها ليقدموها سفرأ تاريخياً

للأفكار . وسر نجاحه أنه كان موهوباً دائماً في ميّله إلى الكتب الصحيحة  
لأسباب صحيحة . ومن ثم استطاع أن يدون سجلاً رائعاً لأهداف النقد  
الكبرى .

ومن قوانين الطبيعة القديمة أن كل فعل له رد فعل مساوٍ في قوته ومضاد  
في اتجاهه . وليس التاريخ الأدبي استثناء من هذه القاعدة ، ولا بد لحركة فعالة  
قوية كحركة « المجددين في الأدب » أن تؤدي عاجلاً إلى رد فعل نقدي أقوى  
أثراً تنتهي بمعايير كلاسيكية جديدة وضوابط وأشكال جديدة .

ومن الناس الذين تبادل معهم منكن قراع السيوف إيرفنج بابت وج . ا .  
سينجارن ، وكلاهما أستاذ للأدب الحديث - الأول في هارفارد والثاني في كولومبيا -  
وكلاهما من أصحاب النظريات الأدبية أكثر منهما من نقاد الأدب . وبالرغم  
من أن بابت وسينجارن من الثائرين المتحمسين ضد القرن التاسع عشر كأي  
فرد من أفراد « المجددين في الأدب » ، إلا أنهما يختلفان عن بروكس وبورن  
ومنكن في إصرارهما على المعايير الخلقية والجمالية دون المعايير السياسية والاجتماعية  
عند الحكم على الأدب . كنا إلى الفلاسفة أقرب منهما إلى مؤرخي الأدب ،  
ونقدنا تأمل فقهى .

وإنما هو جورج سنديانا الذي طابق بين الحركة الإنسانية الجديدة التي دعا  
إليها بابت وما أسماها « التقاليد المهذبة » وهي آخر اتجاه من اتجاهات المثل التي  
سادت القرن التاسع عشر . وكان على حق في إحساسه بأن بابت وبول أمر مور  
وأتباعهما يتفقون مع من سبقهم من أصحاب المثل في الكفاح ضد عالم من  
القوانين الطبيعية التي ليس لها سند من العقل .

وتكاد المجموعتان أن تتفقا في معارضتهما لمنكن ودريزر وأكثر المجددين في الأدب ، غير أن المنادين بالحركة الإنسانية الجديدة يختلفون عن سابقهم في أنهم كانوا أقسى قلوباً وأشد اعتداء ، في حين أن المنادين « بالتقاليد المهذبة » من النقد لمعوا فقط في الضوء الخافت الذي تخلف بعد وميض إمرسن .

وكان الأد أعداء « بابت » من أطلق عليهم اسم « الرومانتيكية القديمة » و« العلم الجديد » . فجهر بأن النقد « ربما كان شيئاً أكثر مما أرادنا منمكن أن نعتقد ... إن الناقد الجاد أكثر اهتماماً بتحقيق معيار صحيح للقيم - بحيث يرى الأمور نسبياً - منه بالتعبير الذاتي » . وقد أنكر نقد منكن باعتباره « ترفيهاً عقلياً رقيقاً » .

وكان يعتقد أن الرومانتيكيين قد أطلقوا الفرد في عالم خلو من المعنى يهيم بغير قانون أخلاقي أو عقل يسترشد به . وزاد العلماء المحدثون الاضطراب تعميقاً بإثباتهم أن القانون الطبيعي قادر على كل شيء فوق أنه خلو من المعنى . ولم يرق لبابت انحراف الأدب الإنجليزي والأمريكي لأكثر من قرن من الزمان . حتى أمسى الأمريكيان على الأقل في حماة من الانفعالات والاستجابات الحسية .

فكيف السبيل إلى الخلاص ؟ إن ذلك لا يكون بالنكوص من العلم إلى الدين ، لأن ذلك معناه أن نستبدل قاعدة عشوائية غير إنسانية بغيرها . إن الإنسانين في العصور الوسطى قد تاروا ضد الأواسر التي تملئها عقيدة متحكمة ، ولجأوا إلى البحث العلمي لتعزيز قدرة الإرادة البشرية . والآن أصبح العلم أيضاً تحكيمياً ، وتعرضت الإرادة البشرية للخطر مرة أخرى . والواجب إزاء ذلك أن نرد البندول إلى وضع متوسط . وعلى الإنسانين في عالم ثنائى أن يجدوا طريقاً

يستطيع الإنسان فيه أن يوجه شئون الإنسان دون تقديس لسلطة فوق الإنسان  
أو أدنى منه .

وقد بلغت الحركة الإنسانية الجديدة قمتها في صورتها المتطرفة العقائدية في  
عام ١٩٣٠ ، واستنفدت أغراضها تقريباً ، غير أن تأثيرها في إعادة التفكير  
في مشكلات الأدب والأخلاق الأساسية كان شديد الوقع بعيد المدى . ولم  
يكن فضل إيرفنج بابت وزملائه على التفكير النقدي الأمريكي في هجومهم  
على منسكن والمجددين في الأدب بمقدار ما كان في إحاطتهم بخير ما في الفكر  
النقدي والأدب الكلاسيكي الأوربي . وقد ضموا قواهم -- رغماً عن إرادتهم  
-- إلى المجددين في الأدب لتحرير الأدب الأمريكي من صلته الوثيقة - المعوقة  
لنموه - بتقاليد « الأدب الإنجليزي » . وقيل إن تلاميذ بابت في هارفارد كانوا  
يتندرون بإحصاء إشارات إلى الأدب العالمي . وقد أحصوا ذات مرة سبعين منها  
خلال ساعة واحدة . وأمسن للمصادر الكلاسيكية لنظريات الأدب والنقد  
في فرنسا وألمانيا أن تتدفق - كما فعلت أيام إمرسن - في الوعي الأمريكي  
الخلاق دون أن تصفى أولاً عن طريق النقاد البريطانيين والمجلات البريطانية .  
كما أن حركة النقد في أمريكا - وهي حركة أساسية ثورية - قد أدت هي  
الأخرى دورها في إبقاء الوعي القومي الأدبي ، واشترك العلماء والمحدثون في  
« معركة أدبية » جديدة .

وبرزت من الممارك التي دارت في تلك الأيام مدرسة جديدة ثالثة في النقد  
الأدبي ، وهي طريقة للتفكير كانت في ذلك الحين أضعف أثراً من طريقة  
« المجددين في الأدب » والإنسانيين الجدد ، ولكنها ربما سرعان ما أصبحت

أهم الطرق جميعاً لما أسهمت به فيما أطلق عليه فيما بعد اسم « النقد الجديد » .  
تلك كانت التأثيرية الجمالية التي بشر بها سينجارن ، وهو تلميذ من تلاميذ  
« النهضة » والمناقد الإيطالي جروتشي ، وقد استمد سينجارن آراءه من المصادر  
عينها التي استمد منها الإنسانيون الجدد ، وهي التيار الرئيسي الذي تجرى فيه  
التقاليد الأدبية الأوروبية الكلاسيكية ، بيد أنه وصل إلى نتائج مختلفة بعض  
الاختلاف ، فأكد أن وظيفة الأدب الأولى ليست هي التعبير عن مجتمعه وزمانه  
كما زعم « المجددون في الأدب » ، وليست القيم الأخلاقية الأساسية لجميع العصور  
كما زعم « الإنسانيون الجدد » ، وإنما هي عملية الخلق الخيالي في حد ذاتها .  
وردد صدى جوته ، وكارليل ، وسنت بيك ، فوجه النظر إلى العمل الفني في ذاته  
وفي علاقاته بؤلفه وقارئه ، باحثاً عما حاول الشاعر أن يفعل ، وكيف حقق  
آماله ، وكيف قوبل ، غير أنه أضاف إلى ذلك قوله : « إن نوايا الشاعر يجب  
أن يحكم عليها في لحظة العمل الخلاق ، كما تنعكس في العمل الفني ذاته ،  
ولا يحكم عليها بالآمال الغامضة التي يتصور أنها نوايا الحقيقة قبل أو بعد أن  
يتم إنجاز العمل الخلاق » .

وليس من شك في أن هذه النظرة إلى النقد الأدبي هي في أساسها  
رومانتيكية ، تصل ما بين سينجارن ، وبروكس . ومنه يمكن أكثر مما تصل بينه  
وبين بابت ومور . غير أن نتيجهتها المباشرة كانت نفث الأنظار إلى العمل  
الفني دون أي شيء آخر مما أحاط به ، وبذلك مهد الطريق للنقاد التحليليين  
النظاميين الذين ظهروا فيما بعد .

ومن ثم ترون أن جميع القضايا الكبرى التي يستطيع النقد الأدبي بحق

أن يتعرض لها قد تم طرحها قبل عام ١٩٢٠ ، ودارت حولها المعارك العنيفة .  
غير أن أهم ما أسفرت عنه هذه الحركة النقدية لم يكن في تفعيلها لمدرسة متميزة  
في النقد الأدبي - بالرغم من أنها قد قامت بذلك فعلاً - وإنما كان في تقديمها  
القواعد الأساسية لنهضة أدبية جديدة ، فلم يعد الكاتب الأمريكي في العشرينات  
والثلاثينات يحسن « التواضع الثقافي » الذي رثاه بروكس وبورن في عام ١٩١٥ .  
وأصبح في إمكانه أن يضرب في مجتمعه الخاص ، كما فعل تيودور دريزر ، وسنكلير  
لويس ، وجون دوس پاسوش ، في قوة وثقة بالنفس كالتى كانت عند سويفت  
أو ثلثير ، وأصبح في إمكانه أن يبحث عن الأمور الحتمية المؤسفة في الحياة  
كلها ، كما فعل فوكنر وأونيل وولف ، وذلك في حدود خبرته الخاصة دون أن  
يتعرض لخطر الإقليمية في التفكير ، وأصبح في إمكانه أيضاً أن يستجيب  
لدوافعه الغنائية الخاصة ، كما فعل فروست وإليوت ، دون أن يمتد بصره إلى  
اللغة والمعرفة والتجربة الأولى وتقاليد عصره لكي يستعيد صورة من  
صور التعبير .

إن الأدب الأمريكي بمد جذوره إلى أعماق أشد سحراً وإلى آماذ أكثر  
في الماضي بعداً ، استطاع في النهاية أن يكشف عن أموره الخاصة التى يقول  
فيها كلمته وطرقه الخاصة في التعبير عنها . حقاً لقد بلغ الأدب الأمريكي  
« سن الرشده » .





( ٢ )

## ميراث الفوكلور

بقلم ترسترام كوفن

من الدلائل الأولى على هذا الوعي الذاتى الجديد ، شدة الاهتمام بالقصص والأغاني الشعبية الأمريكية . إن شعوب العالم لها لونا من الأدب : المكتوب والشفوى . ويتألف الأدب المكتوب من المادة التى تظهر فى الكتب ، ويقرؤه الأشخاص الذين هم على شىء من التعليم ، أما الأدب الشفوى فيتألف من المادة التى تنتقل من فرد إلى آخر عن طريق الكلام جيلاً بعد جيل . والأدب كله شفوى عند الجماعات البدائية ، كالهنود الأمريكان أو البوشمان الأفريقيين . أما فى مجتمع كالجمتمع الأمريكى فى القرن العشرين فالجانب الأكبر من الأدب مكتوب ، وذلك بالرغم من أن جانباً كبيراً من المادة « كالأغاني ، والقصص ، والأساطير ، والألعاب ، والأناشيد ، والفكاهات ، والأمثال ، والأحاجى والخرافات » يتعلمه الناس عن آبائهم وجدودهم وأصدقائهم - وهو أدب لم يكتب ولن يكتب . هذه المادة هى الفوكلور عند الأمة الحديثة المتحضرة . ومن الواضح أن الفرد كلما قل تعلمه فى المدارس زاد احتمال احتفاظه بما يعرف من الأدب الشفوى ، إلا أن أرقى المواطنين المتعلمين يحفظ شيئاً من الفوكلور .

ولكل الشعوب ميراث من الفوكلور الفنى ، وليست أمريكا فى ذلك استثناء . إلا أن أمريكا بلد على مستوى رفيع من التعليم العام ، وفيها شبكة واسعة من وسائل الاتصال بالجمهور ، وكما زاد عدد الأمريكيين الذين يقرأون ، والذين يستمعون إلى الراديو ، وبشهود التلفزيون ، قل منهم من يأبه بالاحتفاظ

بالفوكلور في ذاكرته . ومن ثم فإن الولايات المتحدة خلال الخمسين سنة الأخيرة قد أبدت اهتماماً متزايداً مطرداً في هذا اللون من التراث الثقافي الذي أخذ في الاختفاء . وقد شرع الجامعون الأمر يكان يعملون بحد وحاسة للكشف عن أكبر قدر ممكن من الفوكلور الوطني قبل أن يندسى كله ، والاحتفاظ به . وقد أدوا هذا العمل أداءً حسناً على وجه الإجمال . وأكثر الفوكلور الفني المتنوع في الولايات المتحدة مدون اليوم في الكتب أو على الأشرطة والسجلات يمكن الرجوع إليه في أرشيف المكتبات . والناشرون يجمعونه ويوزعونه على نطاق كبير . والمدارس والكليات تعلمه وتحمله . والكتاب يوضحونه ويبينون مواضع الجمال فيه .

ومهما يكن من أمر فإن الفوكلور كأوراق الأشجار أو قواقع البحار - إذا أبعدها عن بيئتها الطبيعية ذبلت وفقدت جمالها الكامل . إن الفوكلور لا يترعرع إلا إذا كان حديثاً شفويّاً ، حيث يتبادلّه الناس ويستمعون إليه دون تدوينه في صيغة لا تقبل التعديل . وهم إذ يروونه أو يتغنّون به من الذاكرة ، وإذ يتعلمونه ويحفظونه ، يحيونه . وهو يتنوع ويتطور بنسيان الناس لجانب منه ، وإضافة جانب إليه ، وتحوير أجزاء منه لكي يتفق وخيالهم . وهذه العملية التي نسميها الاختلافات الشفوية هي الدم الذي يبعث الحياة في الفوكلور . فإذا ما تعثرت العملية بالطباعة أو بالتسجيل فإن هذا الجانب من الفوكلور يتوقف عن الحياة ، كما أن ورقة الشجرة التي نضغظها بين دفتي كتاب ، أو القوقعة التي نضعها على النضد ، لم تعد « هي ذاتها » . ومن ثم فإنه مهما يكن من مصير الفوكلور الشعبي في أمريكا ، فلا بد من مواجهة الحقيقة ، وهي أن الفوكلور الأمريكي يذوى فرق هذه الأرض حيث يزداد عدد المواطنين الذين

يستخدمون الكتابة ووسائل الإذاعة العامة كطريقة للتعبير عن مشاعرهم إزاء الحياة .  
وليس معنى فقدان الفوكلور لحيويته في الولايات المتحدة أنه عديم الأهمية ،  
لأننا مازلنا نرى فيه أحلام ومخاوف ورغبات القوم الذين أنشأوا هذا البلد من  
الأرض الفضاء ، أو الذين هاجروا إلى هذه البلاد لكي يبدأوا حياة جديدة . ولما  
كان أكثر هؤلاء الناس من الجزر البريطانية فمن المتوقع أن يكون الجانب  
الأكبر من الفوكلور الأمريكي بريطانياً في أساسه ، شأنه في ذلك شأن الأمريكيان  
أنفسهم . ومن الحق أن أقواماً من بلدان كثيرة أخرى قد عاونوا على بناء أمريكا ،  
غير أنه من الحق أيضاً أنهم قد اختلطوا - عند مجيئهم إلى هذا البلد - بالبريطانيين ،  
وسمحوا لتراسلهم الوطني أن ينسلخ عنهم على مر السنين . فالفوكلور الزنجي على سبيل  
المثال كان في أصله خليطاً من عناصر مغربية وأفريقية ، ولكنه يتأثر اليوم بجميع  
ضروب المادة البريطانية . بيد أننا يجب ألا ننسى أن الفوكلور الذي جاء مع  
المهاجرين من الفرنسيين الذين أقاموا في الجنوب الغربي ، والمهاجرين إلى المدن  
حيث يتجمع كثير من الآسيويين الذين أقاموا في الجنوب الغربي ، والمهاجرين  
إلى المدن حيث يتجمع كثير من الآسيويين والأوروبيين وسكان الجزر ، يجب  
ألا ننسى أن الفوكلور الذي جاء به هؤلاء لا يزال حياً لم يتأثر بالتقاليد والأنماط  
الإنجليزية والأمريكية .

إن أمريكا متنوعة للغاية من الناحية الثقافية . وهي أيضاً أمة أنت إلى  
الوجود حديثاً وعلى عجل . وفي أمة كهذه من الخطر أن نصر على أن الفوكلور  
الوطني - حتى ما يقوم منه على أساس بريطاني - موجود بأي معنى حقيقي .  
وما لا ريب فيه أن جامع الفوكلور يعد جريئاً إذا هو حاول أن يبالغ الفوكلور  
الأمريكي ككل . ومن الأفضل أن ننبع خطوطاً معينة في التقسيم - وربما كان

العنصر هو أهم ما يميز هذه الخطوط ، كذلك الخطوط التي رسمتها جمعية الفوكلور الأمريكية عند تأسيسها في عام ١٨٨٨ - فقد قسمت الجمعية الفوكلور الأمريكي إلى هذه الأجزاء : (١) بقايا الفوكلور البريطاني ، (٢) الفوكلور الزنجي ، (٣) الفوكلور الهندي الأمريكي ، (٤) فوكلور جماعات عنصرية حديثة لا تحمل معها ثقافات قديمة (كالفرنسيين والأسبان والسويديين ومن إليهم) . ومثل هذا التقسيم يحدد تحديداً دقيقاً ميادين العمل الأساسية التي راعاها علماء الفوكلور الأمريكيان في القرن العشرين .

ومهما يكن من أمر فإن هذا لا يعدو أن يكون تقسيماً مبدئياً . وكل الجماعات الشعبية في أمريكا قد تأثروا بمرآة كثرهم الاجتماعية والاقتصادية ، وبمستوياتهم التعليمية ، وعلاقاتهم بوسائل الإعلام الشعبية . ماذا تقبل الجماعات المختلفة وماذا تنبذ ؟ ما هي ارتباطاتهم المحلية ؟ إلى حد يعتمدون على تراثهم وعاداتهم التقليدية الخاصة ؟ هذه العوامل وأمثالها تسبب امتزاجاً ثقافياً معقداً داخل الولايات المتحدة ، يبلغ من التشابك حداً لا يمكن تصوره .

وبترتب على ذلك أنه يتحتم على الباحث أن يأخذ في اعتباره التقسيم الإقليمي والمهني إلى جانب التقسيم العنصري . فحيثما توجد جماعة - ذات صبغة جنسية ولغوية متميزة - في نوع من أنواع العزلة الثقافية ، نجد أن هذه الجماعة تنمي لنفسها صفات إقليمية قد تكون أشد وضوحاً من الصفات العنصرية . وهذه هي الحال مثلاً بالنسبة إلى البيض الجبليين البريطانيين ، وإلى الزوج الأفريقيين الأمريكيين الذين يقيمون في الجزر الساحلية عند جورجيا وكارولينا الجنوبية ، وإلى الهولنديين في بنسلفانيا ، والفرنسيين في لويزيانا ، واليابانكي في أيجلتر الجديدة . والأمثلة كذلك أيضاً حينما يتجه نشاط الجماعة نحو العزلة التي

تتمد خلال فترات طويلة . ومن هــذا القبيل من يشتغلون بالملاحة ، وقطع الأخشاب ، والنقل النهري ، وحفر الترعة ، والرعى ، ومد السكك الحديدية ، والتعدين ، بل وأعمال الكشف . وبالإضافة إلى ذلك نجد أن الإقليمية والمهنة كثيراً ما تتحد مع الخصائص العنصرية فتتممخص عن فوكلور خاص متميز كأغاني العبيد في الجنوب ، وتقاليد المورمون ، والعبارات التي يشرب نخبها زنوج المدن الشمالية ، والعقائد الروحانية التي يعتنقها البيض الجبليون في الجنوب ، وأغاني شيكرز .

وهكذا ترون أن البحث في قصة شعرية واحدة أو في خرافة واحدة تشيع في أمريكا ، أمر شديد التعقيد ، قد يتطلب السير في كل الدروب العنصرية والإقليمية والمهنية . فمن ناحية ، قد تجد الأغنية عينها أو القصة عينها في أماكن متعددة بين جماعات متفرقة وبها لمسات خفيفة محلية . خذ مثلاً لذلك القصة الشعرية الموسيقية البريطانية « عويل الفتاة الساقطة » *The Bad Girl's Lament* التي تروى قصة انحلال موسم وموتها - هذه القصة تجدها في كل أنحاء الولايات المتحدة ، تجدها فوق الجبال أغنية خلقية ، وتجدها في الجنوب الغربي برثاء على راعي بقر وقع في إثم ، وتجدها بين الزنوج « أغنية حزينة » . وخذ مثلاً آخر تلك الأغنية الخاصة « بالزنجي » فهي تمثل أغاني الرعاة السكلتية ، وألعاب الأطفال الفرنسيين الكنديين ، والعلاقات بين البيض والزنوج خلال الأيام التي سبقت الحرب الأهلية .

ومن الحق الذي لا جدال فيه - من ناحية أخرى - أن كل إقليم ، وكل مهنة ، وكل جماعة عنصرية ، قد احتفظت بقدر من الفولكلور الأصيل الذي

لا يمكن فصله من الثقافة المحلية . فقد نشأت قصص عن أسماء البلاد ، وعن المنازعات المحلية والولاء المحلي ، وعن الظواهر المحلية ، وذلك حينما أدرك الناس أنهم يختلفون عن غيرهم . وكثيراً ما يتلون هذا الفوكلور المحلي بالتاريخ ، كما حدث في الجنوب ، حيث نجد أن لكل من أيام الاستعمار ، والزراعة ، والحرب الأهلية ، والتعمير ، رموزها الخاصة بها ، وأبطالها وأساطيرها .

ولو أردنا حتى أن نصف في إيجاز الأشكال الأدبية المتعددة التي اتخذها الفوكلور الأمريكي لكان ذلك عملاً شاقاً طويلاً . فإن قائمة أنواع الأغاني الشعبية وحدها في الولايات المتحدة تشتمل على ثلاثة ألوان من الأغاني القصصية أو القصص الشعرى الأنجلو أمريكى ، كما تشتمل على الرواية الأسبانية ( كوريدو ) ، وأنواع لاحصر لها من أغاني الرقص واللعب ، والشعارات الزنجية ، والأغاني الحزينة والروحانيات والابتهالات الزنجية ، وأغاني العمل المتنوعة ، وأناشيد وروحانيات البيض ، والأغاني والصلوات الهندية البدائية ، وأغاني الحب المدينة الأوروبية والبريطانية . وكذلك تشتمل قائمة أنواع القصص الشعبية ( المارشن ) الأوربى ، وقصص الزنوج والهنود عن المحتالين ، والقصص الفرنسية والأسبانية عن الأغبياء ، والأساطير المحلية عن الأشباح وأسماء البلاد وجميع أنواع الظواهر الجغرافية ، وكل الأقايص ، والأساطير الهندية البدائية ، والحكايات الرمزية العديدة التي تجمعت عند أفراد الشعب . وهناك بالإضافة إلى ذلك خرافات وأقوال وأمثال وفكاهات تختص بها كل مهنة أو مجموعة عنصرية أو إقليم ، بجانب متنوعات لاحصر لها من الألعاب والرقص والأناشيد وما إليها . إن أشكال الفوكلور

لا يختلف بعضها عن بعض إلا قليلاً في جميع أرجاء العالم ، وما تجده في الولايات المتحدة يكاد أن يكون هو بعينه ما نتوقع أن تجده في أى أمة أوربية ، إذا استثنينا الموسيقى الشعبية الزنجية والقصة الطويلة الشائعة عند السواحل . أما السمة التى يتميز بها الفولكلور الأمريكى فهى ليست فى الشكل بمقدار ما هى الترابط الوثيق بين الجماعات الإقليمية والجماعات العنصرية ، وفى التأثير المتواصل الذى ينشأ عن الطباعة وعن التجارة ، وفى طبيعة المجتمع الأمريكى التى تتميز بدوام التغير ..

لا جدال فى أن أمريكا هى بوتقة انصهار العالم . ففى أمريكا خلطت الشعوب من جميع الأجناس ، والمذاهب ، واللغات ، دماءها وثقافتها وآمالها . والفولكلور بمعناه الحق يرمز لهذه الوحدة . وهناك صفة ديمقراطية لامراء فيها فى كون الأدب الشفوى الأمريكى أعقد من أن يوصف وصفاً مبسطاً ، وأن الأغاني والقصص الأمريكية تنتقل من جماعة إلى جماعة متجاوزة الحدود العنصرية واللغوية والحواسز الفعلية .

والواقع أن ازدياد الاهتمام بالفولكلور فى أمريكا يتناسب تناسباً طردياً مع ازدياد النفوذ الأمريكى عبر العالم . وخلال الأعوام التى أحاطت بالحربين العالميتين كانت الولايات المتحدة تعنى بترائها الخاص كما تعنى بتعريف نفسها للشعوب الأخرى . وقد أشبع الباحثون والكتاب رجال الفن رغبة الجمهور فى معرفة جيرانهم ومعرفة أنفسهم ، وكان مركب الفولكلور معيناً لذلك ملائماً لا ينضب ..

ربما كان أفضل الطرق لإدراك شيوع الفولكلور فى أمريكا ما بين عامى ١٩١٠ و ١٩٥٥ أن ننظر إلى الأشخاص المهتمين بالفولكلور أنفسهم . وهم — كما كما يتوقع القارىء — خليط من الناس . الأنثروبولوجيون والزوجات والمؤرخون

ومعلمو الأدب المحترفون ، كل هؤلاء نالوا تدريبهم بالهواية أو بالاشتغال بالجمع ، أو التجارة أو بالبحث ، أو بهذه الوسائل الأربع مجتمعة . وهم ذوو أسس وأذواق متنوعة ، وهم كجموعة لا يحسون إلا بقدر ضئيل من روح الجماعة .

فنظرة الهاوى مثلاً تعتمد عادة على غرامه بالتاريخ المحلي ، أو بالبيئة الطبيعية المحلية . وفي حبه للفوكلور إغراق في الخيال ، وهو قد يحن إلى « الأيام السعيدة » الخالية وقد يكون لديه غرام بموطنه الأول أو سلالة أسلافه . الفوكلور هوايته ، وهو — بحق — يصر على أن يبقى الفوكلور هواية دائماً . والهاوى شديد الارتباط بالجامع ، الذي هو في حقيقة الهوى الذي نزل إلى الميدان . والجامع يسره أن يتصل بالناس ، وهو يتصيد الفوكلور لأغراض ميدانية كتلك التي يبحث من أجلها الصائد عن الحيوان . وقلما يشتد اهتمامه بمعنى ما يعثر عليه . وخير عهوده كان في السنوات الأولى من القرن العشرين ، حينما أدرك الناس لأول مرة أن الفوكلور الأمريكي آخذ في الاختفاء .

وهناك إلى جانب هؤلاء ، تجار الفوكلور ، والباحثون فيه — أولئك يسيطر عليهم حب المال ، وهؤلاء تتحكم فيهم الرغبة في كشف حقيقة الحياة الأمريكية والثقافة الأمريكية . وكلاهما يهتم أولاً بالفوائد التي يمكن أن تستمد من المادة التي حصل عليها جامع الفوكلور . وكلاهما يقف عند حد معين من هذه الفوائد . وتجار الفوكلور يتفقون مع الهواة ويمبشون على حنينهم . ولكنهم كثيراً ما يعتدون على الباحثين لأنهم يابون أن يحتفظوا بالمواد التي حصلوا عليها على صورتها الحقيقية ، فهم يحورون الفوكلور ويزينونه حتى يكسبوه أكبر جاذبية من الناحية التجارية . ومعايير التاجر تختلف كل الاختلاف عن معايير الباحث .



فالباحث عند الهاوى والتاجر على السواء يفتقر إلى الروح ، ويفتقر إلى التقدير السليم ببحوثه وتصنيفاته التى لا تنتهى . والباحث يتأثر بنظام الامتحان البغيض فى الجامعات فينظر بعين الازدراء إلى الهاوى والجامع والتاجر ولا يتفق معهم ، وإن كان لا ينكر ما هو مدين به للجامع .

وفى الفترة التى تقع بين عامى ١٩١٠ و ١٩٥٥ ازدهرت هذه الاتجاهات الأربعة جميعاً وطورت خصائصها . فأخرج الهواة والتجار والجامعون كتاباً تلو كتاب ، وتسجيلاً تلو تسجيل ، عن الفوكلور الذى يتلقى بكل مجموعة ممكنة فى أمريكا من الناحية العنصرية أو الإقليمية أو المهنية . أما الباحثون فقد سبروا غور التواريخ المعقدة للقصص الشعرية البريطانية مثل قصة « الفتاة التى نجت من حبل المشنقة » ، والأغاني الزنجية الأمريكية مثل أغنية « جون هنرى » ، والأساطير الهندية مثل « الزوج النجم » ، والعادات الفرنسية مثل « لاجويانى » وما إلى ذلك . وقد اقتملت هذه الجماعات حول شرعية إعادة تنظيم هذه الأغاني الشعبية ، وحول الارتباطات المقدسة للأساطير والأقاصيص ، وحول المجموعات الفوكلورية التى تستطيع أن تزعم أنها هى التى ابتدعت هذه الأغنية وتلك اللعبة . وكان نتيجة ذلك فيض من الكتب المتنوعة التى تزرعها المكتبات ، وإصدار أربع صحف كبرى ناجحة وعدد عديد من الصحف الصغرى التى تعالج الفوكلور ، ووفرة من التسجيلات للأغاني الشعبية والرقصات الشعبية ، وتطوير سريع للدراسات لكل وجه من أوجه الفوكلور الأمريكى والعالمى فى جميع المدارس والكلية الأمريكية .

ومن المؤكد أن كل مالى الأمريكىين من علم الفوكلور قد وصل إليهم عنـ

طريق الاتصال بالتجار الذين امتد أثرهم إلى جمهور ضخم كبير . أما ما قام به الجامون والباحثون - وهم أولئك القوم الذين يعنون عناية بعيدة المدى بالأدب الشعبي - فلم يَرُقْ إلا لعدد ضئيل وكأى عمل آخر ذى صبغة عالمية . والنتيجة هى أن الجمهور الأمريكى ربما اطلع على قدر كبير من التراث الشعبى فى السنوات الأخيرة ، إلا أن أكثر الأمريكيين ليست لديه إلا فكرة غامضة عن ماهية الفولكلور الحقيقية . فقد اطلعوا على الفولكلور لا كما صدر أصلاً عن أفراد الشعب . ولكن بعد ما دخل عليه شئ من التعديل الذى يكفل رواجه فى السوق . والفولكلور موضوعى فى أكثر الأحيان ، لا يتعرض للحكم الخلقى ، لاذع حينما يكون فى حالته الطبيعية . والأغاني الشعبية غالباً ما تؤدي بنغم عتيق يشق على المرء الاستماع إليه ، وكثير من مادته الروائية فحش بذىء . ولكنه عندما يعرض على الأسطوانات الفونوغرافية الأمريكية أو فوق رفوف المكتبات فى أمريكا ، لا نجد منه إلا اللون العاطفى ، الخلقى ، الحاذق ، وقد تحورت الموسيقى إلى الصيغ المألوفة ، واكتست بالعناوين التجارية ، واستتر فيها الفاحش البذىء . ومن ثم فإن كثرة الأمريكيين لا تعرف إلا القليل عن القوة والطاقة والأصالة التى تسكن فى فولكلورهم . ولا يرونه إلا شيئاً غريباً ، مسلياً ليست له إلا قيمة عابرة .

وإذا نظرنا إلى ما حدث من الوجهة التجارية للأغنية الأمريكية الشعبية فى الخمسين سنة الأخيرة تكونت لدينا فكرة صحيحة عما تعرض له الفولكلور الأمريكى فى جميع صوره منذ الحرب العالمية الأولى . وقد تختلف التفاصيل فى القصص الشعبية أوفى الخرافات ، ولكن النمط لا يختلف كثيراً بين شكل وآخر .

قامت فى القرن العشرين ثلاث حركات تجارية كبرى دعت إلى إثارة

الاهتمام الكبير في إنشاد الأغاني الشعبية في الولايات المتحدة . أولاها الحركة الجبلية ، ذلك أن شركات التسجيل أدركت بعد الحرب العالمية الأولى أن الجمهور يود أن يشتري تسجيلات الأغاني التي ينشدها الشعب في الريف ، فقصدوا الجهات الريفية وسجلوا أغاني المنشدين . وكانت كثرة هؤلاء المنشدين من البيض البريطانيين سكان الجبال من أقاليم أوزارك وأبلاشيا الجنوبية . وكانت الأغاني التي ينشدونها أغاني شعبية أصيلة أمريكية إنجليزية . بيد أن مندوبي الشركات سرعان ما أدكوا أنه من الأسر لهم أن يأتوا بالرفيقيين إلى المدينة أو أن يحملوا المغنين في المدينة على تقليد الأسلوب الريفى . ومن هذا التقليد نشأت عادة الإنشاد الجبلى ، حتى إن أكثر الأغاني التي ينشدها المغنون الجبليون هي من تأليف المشتغلين بالموسيقى ، روحها عاطفى وخلقى ، على وتيرة واحدة ، فى حين أن الأغنية الشعبية جافة ، لا تراعى قواعد الأخلاق ، متنوعة الوتيرة . وألوف الألوف من هذه الأغاني تؤدي وتنشد عن طريق وسائل الإعلام الأمريكية . وهى تنعم الريف الجبلى ، حتى إن المغنين الجبليين ليؤثرونها اليوم على الأغاني التقليدية فاتها . وبالرغم من أن النشيد الجبلى كثيراً ما يعنى فى ذهن الجمهور الأمريكى الغناء الشعبى ، إلا أن العلاقة بينهما اليوم بعيدة جداً إلا فى حالات نادرة .

والحركة الكبرى الثانية هى حركة العمال . فى أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اكتشف رؤساء نقابات العمال أن الأغاني الشعبية لها جاذبية كبرى لدى العمال فى المصانع والمناجم وهم يناضلون فى سبيل رفع مستواهم . وسرعان ما لقي إنشاد الأغاني الشعبية التى تتعلق بمشقات الحياة ، كما لقيت إعادة

صياغة الأغاني الشعبية بحيث تعالج مشقات الحياة ، وتألّف الأغاني بالطريقة الشعبية ، سرعان ما لقي ذلك النشجيع باعتباره وسيلة للاحتجاج على أصحاب الأعمال الكبرى ، وعلى استغلال كبار رجال الأعمال للعمال . وفي أواخر الثلاثينات انتشرت هذه العادة الجديدة ، عادة إنشاد الأغاني الشعبية للملائمة والتي وضعت لتناسب المقام ، من نقابات العمال إلى جمهور أكبر يهتم باحتجاج أعم ذى صبغة سياسية واجتماعية . ويتأثير الاتجاهات الموسيقية السائدة الشعبية بلغت هذه الأغاني جمهوراً أكبر وبدأت في نهاية الأمر تنافس الموسيقى الراقصة والأغاني الجبلية الموضوعة في اجتذاب المشتريين للأسطوانات والمستمعين للراديو والتليفزيون ، وما إن حل عام ١٩٥٠ حتى كادت كل جماعة ترتدى الزي الريفى وتطلق على نفسها اسم جماعة شعبية أن تؤدي هذه الموسيقى ، وهى على ثقة من الشغف بها دائماً ومن وفرة عدد المستمعين إلى أدائها .

وأخيراً ، جاء الحجاز إلى محطات الإذاعة والتليفزيون الأمريكية وعلى العالم أجمع ، هذا الحجاز الذى بدأ فى نيو أورليانز خليطاً من النداءات والروحانيات الميدانية الزنجية « والأغاني الحزينة » الريفية والمدنية والفرق الموسيقية الأوربية ، وأساليب البيانو المتنوعة . وحيثما يعزف الحجاز تنشد الأغاني الحزينة — وهذه الأغاني صورة صادقة من صور الأغاني الشعبية الأمريكية . ولما كانت هذه الأغاني قد نشأت عن عزف الزوج وغنائهم — وبخاصة المغنين فى الشوارع فى مدن الجنوب وقراء — فهى تعبر أصلاً عن حزن ومشقات السود المنعزلين فى عالم الرجل الأبيض . تم تناول البيض هذه الصورة فيما بعد ليعبروا عن متاعبهم وآلامهم . ولما رحل الزوج والسكان الجبليون إلى الشمال واشتغلوا بالنرفيه أتوا

صعهم بالأغاني الحزينة . وشاعت هذه الأغاني في الإذاعة وفي النوادي الليلية .  
وقلدها البيض والسود على السواء وأعادوا كتابتها . كما عاشت في صورتها الشعبية  
في أحياء الزوج في المدن الكبرى وفي مزارع الجنوب .

ومهما يكن من أمر ، فإذا كنا نريد أن نستعرض تاريخ شكل من الأشكال  
الفنية ، كالأغنية الشعبية ، وإذا كنا نريد أن نتابع التطور التجاري المستمر  
للفولكلور الأمريكي من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩٥٥ فلا مندوحة لنا عن النظر  
أيضاً في شكل آخر -- كالفصة الطويلة -- لكي ندرك الخصائص الأمريكية  
الأساسية التي تظهر برغم المميزات الإقليمية والمهنية والعنصرية . وقد تطورت  
الفصة الطويلة في ريف أمريكا وعند السواحل في مستهل القرن التاسع عشر .  
وهذه الصورة الفنية الأمريكية البحت ، صورة الحكاية -- وأقصد بها قصة  
التجربة الشخصية المرسلة المتشعبة -- تظهر عرضاً في أسلوب عفوي مجذبالع برغم  
الحوادث التي لا يتصورها العقل . وكثير من التفاصيل التي تروى لبس له  
بالقصة علاقة ، وكثيراً ما تنتهي القصة بالسخرية والعبث . والغرض هو في الواقع  
تشويق المستمع . ومصادر قصاص القصة الطويلة هي الحكايات المضحكة ،  
والأعاجيب ، والمشكلات الحيرة .

لا مرأ في أن القصة الطويلة ظاهرة أمريكية فذة ، وهي نتيجة صادقة  
للأجناس والجماعات العديدة التي تدفقت على الساحل الغربي . أبطالها نوعان :  
اليانكي الواقعي - وصفاته الجد والمثابرة والاقتصاد والخبرة العملية والمكر ؛  
والمشاغب الغربي - وصفاته الشجانه ، والقوة العضلية ، والقدرة الوحشية  
وللهارة الحيوانية . وهؤلاء الأبطال يمثلون مغامرات المتشردين المنطلقين ، وهم

نتيجة ورمز لمجتمع اجتث من جذوره . وفي الخط الدقيق الذى يفصل تنفيذ القانون من خرق القانون عند الساحل ، نجد أن الرجل الآثم « الطيب » والرجل الطيب « الآثم » كلاهما موضع التمجيد . فدينى كزوكت مثلاً يخدع صاحب البار ويفالطه فى عدد أفداح الشراب ، ويشوه الأشجار ويجردها من قشورها ، ويصارع الديبة ، ثم ينتهى به الأمر بالكونجرس . ومايك فنك يشاغب ، ويشرب ، ويقطع الطرق على ضفاف الميسسي ، ولكنه يعاون رجلاً أميناً لكى يشق طريقه فى الحياة . ووايلد بل هيكوك ينقش أحرف اسمه على أعمدة البرق وهو راكب حتى يموت رمياً بالرصاص فى ظهره .

هذه هى القصص التى ترد فى الفوكور الأمريكى والتى يعرفها الجمهور حق المعرفة ويقدرها أكبر تقدير . والمثل الأعلى عند السواحل هو الرجل الفذ صاحب الموارد التى لا تنفذ والذى يعشق الحياة الخلوية ، وهو يفضل كثيراً تلك الشخصيات التى نلسمها فى « المارشن » الأوربى ، وفى قصص الحيوان الزنجية ، وفى الأشكال الروائية الأخرى التى يقدمها الشعب . ولقد كانت أمريكا دائماً تفخر بممثلها النجوم ، وعماها الماهرين ، وأبطالها الشهوانيين المشاغبين . وهى تذكر بالثناء والتقدير دائماً أبطالها الذين نشأوا عن قصصها الطويلة . وإنك لتجد الولايات تنافس فى أن تكون كل منها موطن بيكوس بل ، أوراى البقر الذى يدعو إلى العجب ، أو بول بنيان ، أو قاطع الأخشاب الفائق المهارة . والزوج يسمون أبناءهم باسم جون هنرى صاحب الشهرة فى صناعة الصلب . كما أن الولاثم والحفلات تقام تكريماً لجون آبلسميد زارع التفاح ، أو كيسى جونز شيطان السكك الحديدية .

و بالرغم من الانتشار التجارى للأغاني الشعبية وللقصص الطويلة انتشاراً

وبالرغم من الانتشار التجاري للأغاني الشعبية وللقصص الطويلة إنتشاراً واسعاً في الولايات المتحدة ، ومن ثم كانت أكثر ألوان الأدب الشعبي شيوعاً ، إلا أن ذلك لايعنى أن الصور الأدبية الأخرى لم تنتشر أيضاً، فأكثر الأمريكيين يأنفون ( المارشن ) المعروف في العالم القديم ، ولماخوذ عن البيض الجبليين ، وعن الفرنسيين والأسبانيين . وهم أيضاً يأنفون حكايات الألغاز المنقولة عن زنوج أفريقيا ، وكذلك حكايات الألغاز الصادرة عن الهنود الأمريكيين . كما يأنفون ألعاب الرقص المشتقة من رقصات السواحل وحفلات الألعاب فيها . وهم يعرفون العادات والخرافات المحلية ، التي تروى قصص البحث عن الكنوز وتفجير ينابيع الماء بالسحر ، والتنبؤ بالجو ، والوصفات العلاجية ، والتحكم في الخط . وهم يروون أيضاً بعض الألغاز والأناشيد والنكات ، كما يروون الأساطير التي تنم عن خصائص الجماعات الوطنية التي ينتمون إليها . وقد شهد بعضنا ( لوس باستورز ) وهي مسرحيات العصور الوسطى الأسبانية التي لاتزال تمثل في الجنوب الغربي ، وكذلك حفلات رأس السنة الفرنسية أو ( الجوياني ) ، أو غيرها من الحفلات التقليدية . وقد شاعت في الولايات المتحدة الولائم الشعبية والحفلات الشعبية المتنوعة . ويشهد كل عام الجماعات العنصرية أو الإقليمية أو المهنية وهي تعرض عاداتها وأزياءها ، وتروى حكاياتها ، وترقص وتنشد أغانيها ، باذلة جهداً لكي تحقق مزيداً من التفاهم وتبادل الاحترام في هذه الأمة التي تنتمي إلى شعوب متعددة . ونضرب لذلك مثلاً « الحفل الشعبي الوطني » الذي يقام في الجنوب كل ربيع ، فهو يضم ممثلين وباحثين ، وهواة الفوكلور من جميع أرجاء البلاد ، ويذاع على نطاق واسع في الصحف والمجلات . في حين أن كل جماعة من الجماعات — كقاطعي الأخشاب ، أو الفنلنديين ، أو البيض الجبابين ، ( م - الأدب الأمريكي )

أوقبائل الهنود الحمر — تقيم كل شهر نوعاً من أنواع الإحياء أو الاحتفال .

و يستطيع المرء من هذا العرض للفوكلور في الولايات المتحدة من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩٥٥ أن يستنبط بروز موضوعات ثلاثة ، ( أولاً ) أن الفوكلور الأمريكي هو عرض معقد متشابك جداً للقوى الإقليمية والمهنية والعنصرية ؛ و ( ثانياً ) أن كثرة الشائع من الفوكلور الأمريكي يتصل برغبتنا في شرح أنفسنا للعالم ؛ و ( ثالثاً ) أن الفوكلور أخذ مع انتشاره في خضوعه للتجارة . وإن المرء ليدرك أن الفوكلور الأمريكي قد تطور في عصر الطباعة وعصر التغير الوطني السريع حين كانت دوافع الحنين إلى الوطن والمباهاة المحلية شديدة قوية . فترتب على ذلك شدة شغف الأمريكيين بالاحتفاظ بأكثر قدر من تراثهم للأجيال القادمة . وقد حرصوا أكثر مما حرص غيرهم في أي بلد آخر على التقاليد المحلية ، والذكريات ، والتحف القديمة . وبالرغم من أن هذا الاحتفاظ كثيراً ما كان يقوم على غير أساس ، فإن محصول الفوكلور الأمريكي كان وفيراً إلى حد مذهل .

وهذا المحصول يرمز للأمة الأمريكية حقاً . إن أمريكا بلد جديد ، شاب ، واسع ، تنعكس فيه تغيرات سريعة من الحياة الزراعية إلى الحياة المدنية . والقوم خليط ، وكذلك ثقافتهم . وفي أمريكا أمكن للرجل أن يكون بطلاً معبوداً في حياته ، ورواة القصص الأحياء يلمون في ذاكرتهم بتاريخ مجتمع برمته أو تاريخ مهنة بأسره كمهنة حفر الترع أو الملاحة النهرية . إن مثل هذه الأمة هي كل شيء لكل الناس ، ومن العسير جداً أن يكون لها طابع واحد . والفوكلور فيها يسحر أشد السحر ، وقد يستحيل تحديده .



## نهضة الشعر

بقلم : سكاى برادلى

ظهرت بوادر النهضة أول الأمر كاملة فى الشعر الرسمى ، وفى القصص ، والدراما فى القرن الجديد . فبينما كان الشعراء المهذبون الذين يعرفون « بشعراء نهاية القرن » من أمثال ستدلمان وجلدر يقلدون الماضى ، ومن أمثال وتشارد هوفى يتغنون متفائلين « بحال الطقس دائماً » ، ومن أمثال فيلد ورايلى يعودون إلى « الشعر الإجتماعى » وإلى غيره من صنوف الشعر الأصيل أو الهزلى أو الشعر الخفيف المألوف ، كان هناك شاعران من أصحاب النزعة الجديدة يكافحان دون أن يسمع بهما أحد . أما أحدهما فهو وليام فون مودى الذى مات فى عام ١٩١٠ وهو فى سن الأربعين . وأما الآخر فهو معاصره إدوين آرلنجتون روبنسن ، الذى عاش خلال طوفان الإحياء الأخير ، وكان من أقوى شعراء هذه الحركة وأرههم صوتاً ، كما كان قطعاً من أعظم شعرائها .

ومن هذين الرجاين ومن مصادر أخرى مستقلة استمدت الوحى جماعة من شباب الشعراء . وكان القراء الأمريكيون الجادون قبل عام ١٩١٦ يشعرون شعوراً قوياً بوجود جوقة من « الأصوات الجديدة » التى تتميز بالحياة والاستقلال ، يختلف أحدها عن الآخر اختلافاً شديداً فى حين أنها كانت تتحدث بلسان واحد من الناحية الفنية الموجهة إلى جمهور كانوا يرغمونه على الإصغاء . فجاءت قصيدة باوند الأولى ( برسونى ) فى عام ١٩٠٩ مطابقة للهزة الأولى التى أحدثتها جبرود شتين . وفى عام ١٩١٠ ، بعد عشر سنوات من الضمت ، نشر روبنسن

( المدينة التي تقع في أسفل النهر ) . وما هل عام ١٩١٦ حتى كانت إيمى لول قد نشرت ديوانين ثار حولهما الجدل ، كما كان فاشل لندساي قد أعاد الحياة إلى الأغاني الشعرية بقصيدته ( جنرال وليام بوث ) وقصيدته ( الكونغو ) ، كما فوبل فروست مقابلة رائعة في إنجلترا والولايات المتحدة عندما نشر قصائده ( إرادة صبي ) و ( شمالى بوسطن ) و ( جبل انترقال ) ، وكذلك نشر إدجارلى ماسترز ديوانه الثائر الذى أسماه ( مختارات نهر سبون ) . ونشر ساندبرج شعره الانقلابي تحت عنوان ( قصائد شيكاغو ) . وقد وصفت الأصوات المنبعثة من الماضى ، وديوان إميلى دكنسن الذى نشر بعد وفاتها ومجموعة مؤلفات هويتان ، هؤلاء الشعراء الثائرين « بالحدثين » . وسرعان ما ظهرت مجلات أمريكية مختصة بالشعر ، نابضة بالحياة ، تنشر القصائد الأولى للإليوت ، وفروست ، وساندبرج ، وياوند و إدنا ميلاي ، و ( هـ . د ) ، ووليام كارلوس وليامز ، وماريان مور ، وجفرز ، ووالاس ستيفنز ، وماك ليش . وسمى بحق هذا الازدهار للشعر في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى « النهضة الصغرى » .

وسوف تمثل الفترة كلها في هذا الفصل بثلاثة شعراء يبلغ خير إنتاجهم قمة العظمة . وهؤلاء الشعراء هم روبنسن ، وفروست ، وساندبرج . وبالإضافة إلى هؤلاء سنضم شاعراً أصغر منهم شأنًا وهو ستيفن قذسنت بنيه لأن مبتكراته التي لم تدم طويلاً كانت منه مساهمة فذة . وقد اهتم كل شاعر من هؤلاء اهتماماً شديداً بالتعبير عن الظروف المباشرة والحياة اليومية للجنس البشرى في شعر جديد يلائم عنف هذا القرن وما حدث فيه من انقلاب ، ونهمه في حب المعرفة والحكمة . ولم ينس روبرت فروست منذ البداية أنه « يصارع العالم

صراع العاشقين » . وربما استطاع ساندبرج وروبنس أن يصفوا دوافعهما في صورة أشد عنفاً .

وقد وجدت الولايات المتحدة بهذا الجيل من الشعراء صوتاً قارياً . ولشعراء القرن العشرين جذور في كاليفورنيا وأريزونا ووادي المسيسيبي ومين وما ساتشوستس والجنوب القديم . أما روبنس وجفرز ، شاعر تلال كاليفورنيا ، فقد ترعرع في بنسلفانيا الغربية ، كما أنفق فروست - الذي قدر له أن يرسم صورة إنجلترا الجديدة - صباه في كاليفورنيا . وبدا كأن الغرب الأوسط سوف يصبح لفترة ما البوتقة التي ينصهر فيها الشعر الحديث . وكان كل من كارل ساندبرج وفاشل لندساي وإدجار لي ماسترز ينظر إلى الآخر في شيكاغو كأنه الكعبة الجديدة التي يقصدها الكتاب في ( مدلاند العليا ) . ونشأت سارة تيزديل و.ت.س . إليوت في سنت لويس في المسيسيبي الأعلى . وفي شيكاغو ظهرت في عام ١٩١٢ أول مجلة أمريكية للشعراء دون سوام . وعنوانها « الشعر : مجلة النظم » ، وذلك عندما كان شعراء « النهضة الصغرى » الأوائل يجاهدون في رفع أصواتهم حتى تسمع . وكانت المجلات الأمريكية المعتمدة - هاربرز وسكر بنرز واطلنطيق الشهرية مثلاً - تجعل من نفسها أوصياء على التقاليد القائمة . أما المجلة الجديدة فكانت ترحب بكل شعر جيد ، جديداً كان أو قديماً .

وكان في مجموعة الشعر الغنائي الجديد في الولايات المتحدة دسامة وتنوع . ف شعر فاشل لندساي الذي يشبه دق الطبول على نقيض شعر باوند وإليوت وهلدا دوليتل ( أوه . د . ) الذي يتميز بدقة النحت . كما كان على نقيض شعر روبنس الذي يتميز بالنزعة العقلية المقيدة التي تنم عن حصافة الفكر ، وعلى

تقيض شعر روبرت فروست ذى النزعة الإنسانية ، وشعر ساندبرج الذى نظمه  
بالعامية النبيلة ، وشعر آى لول الحر المرسل ونثرها المنظوم ، وقصائد الحب التى  
نظمتها مس تيزديل ومس ميلاي ، الذى كان تقليدياً فى شكله فرويدياً فى حسه .  
يذكر بمعبودة سافو الأمريكية ، إميلي دكنسن ، وعانس أمهرست الشابة فى  
ماساتشوستس ، التى ماتت آمنة قبل أن ينشر شعرها فى عام ١٨٨٦ .

وقد رحبت مجلة الشعر فى وقت باكر بشعر ساندبرج الذى يعتبر تحويراً  
فى طريقة هويتمان الساذجة ، وذلك عندما وصف مدينة شيكاغو فى لغة أشبه  
ماتكون بلغة الإعلان ، فقال عنها إنها :

« قصابة الدنيا ،

صانعة الآلات ، طاحنة القمح ،

اللاعبة بالقضبان ، المصدرة لحاصلات البلاد ،

المدينة العاصفة الصاخبة ، المشاغبة

مدينة الأقوياء » .

ولم يكن « التصوير » فى الشعر سوى إحدى مدارسه الكثيرة صاحبة  
الصوت القوي المرتفع الواثقة من نفسها التى ظهرت فجأة وبوفرة بالغة كما تظهر  
الزهور فى الحقول عندما يوقظ الربيع المراعى . ولم تكثف المدرسة بأن تعارض  
بنظريتها غيرها من المدارس الجديدة ، بل لقد عارضت أيضاً مثات المدارس  
للقديمية . وكان لأتباع فرويد ، وللعقليين ، والطبيعيين — كما كان للعدميين  
التابعين لجماعة ( العاصفة ) الكلاسيكية التقليدية — كان لكل واحد من هؤلاء  
منهجه . وكثير منهم لجأ إلى المنابر العامة كما فعلت آى لول وكان لها تأثير بالغ .  
وقد أمكن هؤلاء المجددين مجتمعين أن يهزوا الجمهور ويوقظوه ، وأن يوسعوا من

تطابق مدلول الشعر، وأعادوا له وسامته وتنوعه المألوف . وأخذ كل منهم عن الآخر .  
وكان أرباب الشعر التصويرى يمارسون النظم الحر عادة وإن كان ساندبرج  
قد التمس عند هويتمان . وبالرغم من أنه لم يكن من جماعة « الشعر التصويرى »  
فقد كانت قصيدته ( الضباب ) مثلاً كاملاً للشعر التصويرى فى النظم  
الحر . قال :

« الضباب يزحف على قدمى هرة صغيرة ،  
« وهو يربض ناظراً ، نحو المدينة والميناء ،  
« على ردفين ساكنين  
« ثم يرحل » .

واعل الوعيد الذى تتضمنه هذه القصيدة ، وما فيها من إيجاء بأن الطبيعة  
تضمر للإنسان عداً خفياً ، مثل للتشاؤم المحتوم الذى كان المفكرون من كتاب  
الأمريكان يعبرون عنه فى ذلك الحين . فى حين أنا نجد رجلاً مثل هويتمان  
فى عهد سبق يكتب فى عام ١٩٥٥ بقوة الرومانسية كلها ويقول « أنا موجود  
كما أنا ، وفى هذا الكفاية . . . . . قدمى راسخة فى الجرانيت . وإنى لأسخر  
مما تسمونه الانحلال ، وأدرك مدى الزمن » . إن مثل هذا التفاؤل الكونى  
لم يكن ميسوراً لرجل مثل ستيفن كرين فى عام ١٨٩٠ ، حينما كتب يقول :

« قال الرجل للعالم . سيدى ، إننى موجود ا

فأجابه العالم قائلاً : إن هذه الحقيقة - بالرغم من ذلك - لا تخلق فى نفسى  
إحساساً بالواجب » .

وقد كان هنا الصراع بين الشك والإيمان دافعاً ملهماً لشعراء الفترة الأولى

من القرن العشرين . وكان موضوعاً لعمل ضخيم قام به إليوت في « الأرض الخراب » في عام ١٩٢٢ ، وروبنسن في « الرجل الذي يقابل السماء » في عام ١٩١٦ . وكان نعمة تتردد على لسان فروست وساندبرج وماسترز وجفرز ، بل وماك ليش في قصيدته الحديثة التي عالج فيها موضوع « أيوب » تحت ضوء شبيه بذلك الذي وضع تحته فروست ( قناع العقل ) قبل ذلك بخمسة عشر عاماً . وفي كل حالة من هذه الحالات تتحول الأرض إلى خراب لأن الإنسان قد فقد صلته بمصدر الحياة المقدس ، إن كان هناك مثل هذا المصدر . يتخيل روبنسن رجلاً منعزلاً بعيداً في الأفق ، وقد تضاعف إزاء علمه الجديد بتاريخه وبصلته بالطبيعة غير الإنسانية ، فتراه وحيداً « في وجه مجد هذه الدنيا المشتعلة » حيث « يقف كل فرد وحيداً بمفرده ، ينظر ظلاماً جديداً أو ضوءاً جديداً » . هذا الرجل الذي تخيله روبنسون - رغم كل علمه الحديث - يضيق من تفكيره العميق بنفس إيمان أسلافه في « . . . . عالم شرقي ، لا يمكن أن يزول . فيبقى نفسه أو يعرفها - فيما خلا لحام مطوية في نفس صاحبها » . إن قصيدة « الرجل الذي يقابل السماء » سوف تبقى أبداً من أعظم القصائد الدينية في اللغة الإنجليزية .

أما قصيدتا فروست ( قناع العقل ) و ( قناع الرحمة ) فكلاهما يتعرض في إسهاب للمشكلات التي تتعلق بالخبرة وبالإيمان الروحاني . في القصيدة الأولى نجد أن أيوب يتفكر - بعد موته - مع ربه ، تعاونه زوجته الذكية معاونة قد لا يكون لها موضع ، في هذه المشكلة العالمية . لماذا يقاسي الرجل الطيب التقى كثيراً فوق هذه الأرض؟ ويحيب عن هذا السؤال إله الحب والرحمة بأن أيوب هو المثل الذي عينه الإله

« لكي يقيم على هذه الأرض المبادئ العليا ، التي سوف تبقى ما بقي الزمان .  
ولمست هناك علاقة يدركها عقل البشر بين ما يستحقه وما يناله » . وفي  
( قناع الرحمة ) يفر يونس الذي ورد ذكره في الإنجيل من شرور المدنية الحديثة  
فيؤكد الشاعر بذلك عقيدته بأن الإنسان عليه أن يبحث عن المثل الطيب للفرد ،  
ولن يجد في الكتلة البشرية جماعة كانت أو ديمقراطية ، وقد نظم فروست في  
وقت باكر قصيدة تحت عنوان « محنة الإنسان بوجوده » . وأقصى ما يبلغه المرء  
في هذه المحنة هو « ارتباط غامض يصل بين الروح والمادة حتى الموت » . إن  
أشخاص فروست يجدون هذه العلاقة الغامضة بنفس البساطة التي يجدها بها  
( سيلاس ) أو ( الرجل المأجور ) ، وهو ذلك الفلاح المهاجر الذي يبذل كل  
يوم قصارى جهده ، ولكنه يحلم بجمع البرسيم بطريقة أفضل ، وهو ذلك الرجل  
المعوز الفقير المشرف على الموت ، الذي يجد مأواه في « مكان إن أنت بلغت  
ووريت فيه » . إن الفلاح الذي يصلح الجدار بالحجارة التي يلتصقها في سفينة  
حُملت بها قد يجد الارتباط الأبدي في المشيم المتخلف من نجم محترق ، يتم دورانه  
عن يد ذات قوى خلاقة تعتمد عن هذا العالم كثيراً » .

وقد كانت إعادة تقويم الديمقراطية الأمريكية والتاريخ الأمريكي مصدراً  
آخر للعرض لهذا الجيل من الشعراء . إن الشاعر الحق لا يكرس مواهبه أولاً  
لقضايا المجتمع . بيد أن تلك القصائد التي بلغت الذروة من الناحية العاطفية والناحية  
الجمالية ، كقصيدة باوند ( هيو سلوين موبلى ) وقصيدة إليوت ( الأرض الخراب )  
وقصيدة ماك ليش ( هامات ماك ليش ) سرعان ما تعمقت النفس البشرية عندما  
لمست في أغوارها « أمراً فاسداً » لامراء فيه . ما أكثر الأمريكيين الذين أحاط  
بهم الصراع الاقتصادي والاجتماعي وواجههم التيار الصاعد للمذاهب الطبيعية

والجماعية فلم يبرح أذهانهم ذلك اللغز الذى أثاره لنكون فى جيتزبرج متساثلًا :  
« إذا كانت هذه الأمة الجديدة التى ولدت فى أحضان الحرية وكرست نفسها  
للاعتقاد فى « المساواة البشرية » تقوى طويلاً على البقاء ». هل يستطيع حقاً « الفرد  
البسيط المنعزل » أن يعيش طبقاً للصورة الديمقراطية التى رسمها هويتمان - « أى  
وسط مجموعة » ؟ لقد تضائل الإنسان أمام العلم والآلة ، فهل آن له أن يغمر وأن  
تزول بين أفرادهِ الفوارق بفيض من أسباب حالات التوسط التى تنجم عن الحياة  
الجماعية ؟ إن الظل القاتم لهذا الشك قد سرى بين قصائد روبنس باعتباره مشكلة  
فلسفية . كما أثار الشك عند فروست فى إيمانه بالفردية العنيدة .

ومع هذا ، فقد كان ساندبرج يعتقد فى الشعب ، فى الجماعة ، باعتبارها البوتقة  
التي تنقطر منها الشخصية العظمى ، كما حدث فى حالة لنكولن ، داعية التحرر ،  
الذى كتب عنه دراسة نثرية كبرى . وقد تنقطر ساندبرج نفسه من الجماعة فى  
جيل من الأجيال ، وهو من أبناء السويديين المهاجرين إلى أمريكا ، الذين عانوا  
أشد المعاناة من ألم الحرمان . وقد اعتنق آراء جفرسن شاكراً ، كما اعتنق المساواة  
التي نادى بها هويتمان الذى كان له عليه أعمق الأثر . فتجد فى شعره ( بائع  
السماك ) الرث الثياب فى إحدى طرقات شيكاغو القذرة يرد القيمة التى أخذها  
عن مجتمع يؤيده من كل قلبه :

« وجهه وجه رجل شديد الغبطة ببيع السمك ، شديد الغبطة لأن الله خلق  
الأسماك ، وخلق الزبائن ، الذين ينادى لهم عن مبيعاته التى يحملها عربة يدوية » .

وعامل الصلب عنده يستمد « صاوات الصلب » من عمله ، ويصبح



القضيب والمطرقة والمسار ، ويدعو ربه بقوله : « اللهم ضعنى فوق سندان ، واضربنى واطرقنى حتى تجعل منى مساراً صلباً .... اللهم اجعلنى ذلك المشبك الضخم الذى يمسك ناطحة السحاب فلا تنهار فى ليل شديد الزرقة تتلألأ فيه الفجوم » . وبمثل حبه الشديد للناس يهزأ فى إيمان وحماسة من سوء استخدام السلطة أو الامتياز ، يهزأ - مثلاً - من ذلك الرجل الثرى الذى يقيم على شاطئ بحيرة فيحمله من « الرجال الجياع ، ومن الأطفال الذين يبحثون عن مكان يلعبون فيه ... يحمله بسور هو فى بنائه روعة ... ولا ينظر خلال قضبانه وأسنانه الصلبة سوى الموت ، والأمطار ، والفد » . وقصيدته التى تشمل كتاباً بأسره ، والتى نشرها تحت عنوان « مرحباً بالناس » قصة شعرية عن الثقافة الأمريكية الديمقراطية .

وكان ستيفن فنسنت بنيه يصغر ساندبرج بعشرين عاماً ، بنظم شعره على أساس الأشكال القديمة المعروفة فى الملاحم والقصص الشعرية الإنجليزية . وقد وجد ساندبرج فى التاريخ الأمريكى وحياً لإعادة تقويمه للحياة الأمريكية ، ولإخلاصه لتقاليد جفرسن . وكساندبرج كان يخشى انقلاب الديمقراطية بدعامة من طبقة ممتازة أوبسند من الجماهير الجاهلة . وهو فى كتاباته يحفل بالأساطير الأمريكية وبالفولكلور الذى يروى التاريخ ، ويعززه بسخريته من الأعداء الماديين للتقدم الديمقراطى . بل إن موته الباكر فى الخامسة والأربعين كان - إلى حد ما - نتيجة الإجهاد الذى أصابه من جراء حياته العامة الحماسية أثناء سنوات القحط ، التى قوت من شوكتها الهجمات المتتالية على الديمقراطية وظهور هتلر .

ولعل قصيدة « جثة جون براون » التي كانت أول مالفت أنظار العالم نحو « بنيه » هي خير رواية تاريخية أمريكية منظومة ، قوية في تصوير أشخاصها ، مؤثرة بالمامها الملحمي لأعظم الحوادث ، وسيطرتها على الموضوعات السامية التي تتعلق بالتسامح والحرية التي يرمز لها في أساطير الحرب الأهلية بجون براون ولانسكولن . وإذا كانت هذه القصيدة بمثابة الإلياذة ، فقد كان « النجم الغربي » التي نشرت بعد وفاته بمثابة الأوديسة - وهي قصة رائعة - للمستعمرات البريطانية الأولى في أمريكا يخلد فيها الحوادث والأشخاص والحوادث التاريخية ، ويدعم فيها الفردية الشعبية ، والحرية والمسئولية باعتبارها من الأسس الأولى للديمقراطية تختلف اختلافاً تاماً عن المجتمعات الأوروبية التي نشأ فيها المستعمرون .

أرادوا أن يربطوك بأغنية إنجليزية  
وأن يحولوا مجرى حديثك إلى قصة إنجليزية  
ولكن الكلمات من أول الأمر شاردة  
وطرد الطائر الأمريكي البلبل البريطاني .

وفي قصصه الشعرية نجد أن الشخصيات نصف الأسطورية المعروفة في الحياة الأمريكية تثير في الأذهان الخبرات الأمريكية الأولى التي وقعت عند السواحل ، التي كانت السبب في بعض الصفات والخصائص وصنوف السلوك التي يتميز بها اليوم الأمريكيون . فهو يروي في « قصة وليام سيكامور » حكاية قاطع الأخشاب والمغامر المتجول . وهذه ترجمة لمطلع القصيدة الذي يتم عن ميوله واتجاهاته :

« كان أبى جليلاً

معصمه مطرقة قويه

سريع العدو كالغزال

يتكلم بلسنة اليانكى

بعضهم يرتدون الثيل الرقيق

و بعضهم يشبهون الأغصان

وكان مهدي من فروع الصنوبر

ارتدى جلد لبيث جلي .

وكان روبنسون وفروست في صميمهما إنسانين لامصلحين . كانا يهتمان بالفرد  
وبالمواقف التي تكون الشخصية أو تمتحنها . كانا من حفظة تقاليد ( انجلترا  
الجديدة ) فأعجبا بصفات الاستقلال ، والوعى العقلى ، والمسئولية - أى بالظروف  
التي ترغب الإنسان على أن يبذل قصارى جهده . ولم يعتقد أحد فيهما أن هذه  
الصفات كانت في أول أمرها مرتبطة بطبقة اجتماعية معينة ، ولكنك - برغم  
هذا - لا تستطيع ، كما يقول سكان ( انجلترا الجديدة ) القدامى ، أن تصنع كبساً  
حريراً من أذن الخنزير . وشخصيات فروست ترجع إلى تقاليد البلاد العتيقة -  
للزراعة والغابة والقرية الصغيرة - حيث كان فروست نفسه في أكثر أيام حياته  
فلاحاً ومدرساً حتى رحل إلى انجلترا في سن الثامنة والثلاثين لكي يجد ناشراً  
لأول ديوان من دواوين شعر وقد أتيحت له كالكثيرين غيره من سكان انجلترا  
الجديدة المتواضعين - فرصة التعليم الجامعى . وكان أصدقاؤه وجيرانه من المثقفين

وإن كان ربما أشار إلى أحدهم في قصائده كزارع تفاح ، وإلى الآخر كفلاح فقير يدير أخوه مصرفاً من المصارف . أما روبرتسون فقد كان أبوه تاجراً لأنه من مين وليس من ماساتشوستس . فلما في مجتمع أشد تمدناً في حضارته من المجتمع الذي نشأ فيه فروست ، وشخصياته مستمدة أساساً من هذه البيئة . ولما رحل إلى نيويورك لكي يعيش فيها وجد أن مآثله من الناس في إنجلترا الجديدة ينطبق أيضاً على الناس وعلى الحياة عامة في نطاق أوسع .

وأشد قصائد روبرتسون تأثيراً مآسيه التي يشمل كل منها كتاباً بأسره ، مثل « ماثياس عند الباب » ، والعقائد التي تستند إلى قصص آرثر الخيالية . وأشخاصه يميلون إلى الخطأ في الاختيار : فهم يخضعون لشهوة الحكم الجارفة التي لا تعرف الحدود ؛ أو للجشع ، أو الجبن ، أو الحسد ؛ أو إلى ضعف الرغبة في التحكم والسيطرة على حياة الآخرين ، باحثين دائماً عن الأهداف المادية دون الأهداف الروحية . وهم يعرضون المبادئ الخلقية لفرص النجاح المادي « حيث يسوق المبدعون المبددون رفات أنصاف المجاهدين إلى القبور » . وهذه القصائد المطولة معقدة في مضمونها السيكلوجي ، وفي فكائنها ، ولكنها تقاس في قوتها إلى نظائرها من مؤلفات براوننج . ومن ثم كان قراؤها أقل عدداً من قراء موضوعاته المعروفة ودراساته للشخصية التي تبلغ مداها طويلاً . ومن بين هذه الدراسات كان الموضوع الذي نشره بعنوان « بن جونسون يرحب برجل من ستراتفورد » دراسة بمقارنة لشيكسبير ، وهو الرجل الذي لم يستطع أن يتمتع بأبعاد حياته وحدود عبقريته ، طامعاً في مزيد من « طول القامة » ، في حين أن العنكبوت - أو الموت - يتربص ليلتقطه في شبك جناحه . أو كما يوجه القول إلى بن جونسون :

« هذه هي الطبيعة ، أمنا الرؤوم ...  
هي الطبيعة ، وهي لاشيء ، كلها لاشيء ..  
إنه عالم يعود فيه إلى نفس التراب  
كل حشرة وكل أمير .  
كل في حينه  
والنجوم التي ترصع السماء من قديم  
والتي تنشد معاً يا صديقي بن  
سوف تظل تغني نفس النشيد  
في غدها كيومها » .

وهذا الجشع - وهو من صفات البشر - للسلطة الأبدية التي لمسها روبنسن  
في شيكسبير ، أعيد التعبير عنه في صورة ملحمة تتفق وعصرها الحضارى في كتابه  
« مرلين » (١٩١٧) و « لانسلوت » (١٩٢٠) - وهذه القصائد الرائعة لها  
ما كان لقصص آرثر من تأثير بالغ . وهي تحذو حذوها . ولكنها - إلى جانب  
ذلك - تعبير قصصى عن الفشل الروحى للقيادة في السنوات التي سبقت الحرب  
العالمية الأولى . فقد تخلى مرلين العجوز - صاحب الفضل على آرثر في اعتلائه  
العرش ، ومستشاره السياسى - عن واجبه إزاء آرثر ، وآثر عليه حبه المشبوب  
لفيفيان ، ثم عاد - بعد الأوان - إلى « عالم في النزاع » نجد فيه عاطفة لانسلوت  
والملكة جنيفير ، وما تلاها من دسائس وإراقة دماء الفرسان المنافسين - قد  
أودت بحضارة آرثر .

أما ( ترسترام ) النى ليمت لها علاقة بموضوع آرثر الذى استغله روبنسن ،  
فهى إحدى المآسى الشديدة المؤثرة ، التى تتمخض إماما عن إعادة الحياة أو الموت ،  
وقد كتبها الشاعر فى العشر سنوات الأخيرة من حياته . وتظهر هذه المآسى أيضاً  
فى بعض القصص القصيرة البارعة التى كتبها روبنسن . ومن ثم فإن ( كافندر )  
و ( ناينجيل ) و ( مائياس ) وهى شخصيات المآسى الشعرية الكبرى تتمثل  
إلى حد ما فى ( رتشارد كورى ) وهو من أعيان الريف ، وهو ذلك الرجل الذى  
« لو حيا الناس بتحية الصباح لنبضت عروقهم » :

« وكان غنياً - أغنى من الملك  
تعلم الغبل بشكل يدعو إلى العجب  
كنا - بإيجاز - نظنه كل شيء  
نتمنى لو كنا فى مكانه  
فواصلنا العمل - فى انتظار النور  
نلعن الخبز الذى نأكله بغير إدام  
و ذات مساء هادىء فى الصيف  
عاد إلى بيته رتشارد كورى  
وأفرغ فى رأسه رصاصة » .

وكان روبنسن يدعى شاعراً بارداً ، وإمامان البحث يتبين لنا أن عاطفته  
كانت - بسبب كتبها - أشد حرارة . كما كانت فكاهته ، التى تتميز بها كما يتميز  
كل ذى موهبة درامية عظمى . وفى مقطوعته ( تالفر ) نجد أن ( كارين ) توقع

في شباكها (دكتور كويك) بجاذبية جسمها الكبرى ، ولكنه يجدها عقلاً بارداً  
«متكرراً» . «إنها كالسمكة المصنوعة من العاج ، تسحر الرائي ، ولكنها لا تلد  
ولا تحيا ولا تصلح غذاء . ولم يستطع أن يتخلص منها إلا في اكسفورد ،  
حيث ارتدت في بسر إلى الماضي مذوقت عينها على الأبجدية الإغريقية » .

أما قصائد روبرت فروست فهي في عمومها قصيرة ، تحذع القارئ ببساطتها  
الظاهرة . وهو يسمى نفسه « الرجل الذي يطلق الجزء على الكل ، فهو يشير  
بالجزء إلى الكل لأن من طبيعة الشعر ، أن يذكر كذا بما لم تعلم بأنك تعلمه » . وكثيراً  
ما تكون هذه الدقة في التعبير صلة بين الإنسان والطبيعة التقطها الشاعر عرضاً  
ففي قصيدة « يد الفأس » نجد صانعاً رقيقاً متواضعاً يناقش تربية أبنائه في الوقت  
الذي يعرض فيه على الشاعر يد الفأس التي بلغت غاية الإتقان والتي صنعها بيديه  
فسوى الخشونة الطبيعية في فرع من فروع شجرة الجوز يلائم الغرض أيما ملاءمة .  
والقصيدة أصلاً « جزء من كل لا يتم إلا في عقل القارئ » ، ومغزاها تشكيل  
الطبيعة بالخبرة حتى تتفق مع الصفات البشرية ، أو كما قال الصانع :

« أرادها دقيقة كالسوط

تخلو من كل عقدة

تستطيع مقاومة الانحناء

كالسيف يتثنى على ركبة الإنسان

وأراني كيف أن سطح اليد الجيدة

كان بطبيعته خشناً قبل أن تسويه السكين

وكانت به التواءات طبيعية

لم تصبه من خارجه

ثم كانت في اليد تلك القدرة التي تقابل مشقة العمل

وقد سوى فرعها الطويل الأبيض

من طرف إلى طرف .

بيده الخشنة التي أطبقت عليه .

إنها قصيدة عن التربية . ولكنها أيضاً قصيدة عن الفن . وقد قال فروست

مرة إن « الفن يعطى الحياة شكلاً » .

وهكذا نرى أن قطعة من الخشب ماثمة في قلب الغابة ، إذا أحسن قطعها

ثم أهملت حتى تآكلت باتت رمزاً لتبذير الإنسان ، حتى يسطع ضوء مفاجئ

يمر الشاعر عنه في المقطوعة التالية فيمحو كل طاقة - سواء كانت لدى الإنسان

أو في الخشب المتآكل - بتقتير من الطبيعة يسميه الإنسان الموت .

« وحسبت أن الرجل الذي يعيش ليؤدى عملاً جديداً

هو وحده الذي يستطيع أن ينسى

صنع يديه الذي أنفق فيه عمره

وينسى جهد فأسه

ويلقى بها بعيداً عن موقد نافع

لكي تدفء مسنقاً متجمداً جهد طاقتها

باحتراقها بفعل التآكل

احتراقاً بطيئاً لا يعلو منه دخان »



ومهما اتجهت . قطوعاته الغنائية نحو الطبيعة ، فقد كان موضوعه الأصيل دائماً هو الإنسان . ففي قصيدته « اثنان ينظران الى اثنين » نجد أن الغزال والطبيعة غاية في الجمال وسط الغابة ، ثم بعد أربعين سطراً تقع القصيدة الحقيقية في السطرين الأخيرين ، حينما يتطلع الغزال وظبيته إلى ما وراء سور الغابة فيجدا عيون عشاق من البشر ترقبهما :

« كأن الأرض في مكان طيب غير منظور

تؤكد لهما أن الدنيا تستجيب لهما » .

والقصيدة كما عرفها فروست « تبدأ بإشاعة السرور وتنتهي بالحكمة » ، وهي تدفع بالإنسان دائماً على الأقل إلى أن « يقف وقفة قصيرة في وجه ما يحيط به من اضطراب » .

وأمثال هذه القصائد يتصل دائماً بالموضوعات الاجتماعية ولو إلى حد ، بيد أن الهدف الذي يرمى إليه فروست كثيراً ما يكون محدداً قوياً مؤكداً . فقصيدة « إصلاح الحائط » تنبع من صميم معرفته بوسائل الطبيعة « التي لا تحب الحواجز » ، والتي تريد أن تحطم كل سور » . ولكنه عندما نشر القصيدة في عام ١٩١٤ في بداية الحرب العالمية ، كان الفلاح فيها نذيراً قوياً بالشر :

يقبض بكلتا راحتيه على حجر

متسلحاً به كالرجل المتوحش في العصر الحجري القديم » .

ويكرر بنير روية قول آبائه :

« الحواجز الطيبة تخلق الجيران الطيبين » .

وكانت هذه فى الواقع قصيدة تعالج الحرب علاجاً طبيعياً . ولعل قصيدته  
« النار والجليد » التى كتبها فيما بين الحربين ، أشد من هذه صراحة . يقول :

« من الناس من يعتقد أن الدنيا ستنتهى بالنار

ومنهم من يقول ستنتهى بالجليد

ومما خبرت من رغبات البشر

أعطف على أولئك الذين يؤثرون النار .

أما لو هلكت الدنيا مرتين

فإنى أظن أن معرفتى بالبعض تكفينى أن أقول

إن الجليد يصلح أيضاً للدمار

وهو فى ذلك عظيم . »

وفى اليوم الذى يتوقف فيه بقاء العالم على اختيار البشرية بين قانونين من

قوانين الطبيعة :

« القانون الطبيعى للجشع والبغضاء

أو القانون الطبيعى للمحبة »

فإنى أعتقد أننا نستطيع بحق أن نختتم ملاحظتنا بهاتين القصيدتين

اللتين نظمهما شاعر قرأ كتاب الطبيعة قراءة حكيمة ، وطامعه حتى النهاية .

## المجتمع والرواية

بقلم ماكسويل جيسمار

إن ظهور المذهب الطبيعي في الرواية الأمريكية كان هو التيار السائد في القصة الأمريكية في الربع الأول من هذا القرن . فقد فتح الطريق لكل ما تلا ذلك ، ورفع الأدب الأمريكي بوجه عام من صنفه الوطنية الإقليمية إلى مرتبة الأدب العالمي .

ولكن الحركات الأدبية لا تخضع البتة لهذا التقسيم التاريخي السهل الذي نريدنا المؤرخون أن نأخذ به . وقد ألف المؤرخون أن يحددوا تاريخ ظهور المذهب الطبيعي في الأدب الأمريكي بعام ١٩١٠ ، ومع ذلك فقد نشر تيودور دريزر - رائد هذه الحركة ، والمنشئ الحقيقي للواقعية الأمريكية الحديثة وبعثها الأول - « الأخت كاري » قبل ذلك بعشر سنوات ، أي في عام ١٩٠٠ . ونشر فرانك نوريس « ماك تيج » - وهو وصف واقعي رائع للطبقة الوسطى المتخلفة في الحياة الأمريكية - في عام ١٨٩٩ . وكذلك نشر نوريس « الأخطبوط » - وهو قصة عن زراع القمح في كاليفورنيا ، سبقت قصة جون ستانبيك « كروم الغضب » - في عام ١٩٠١ .

ولنذكر في هذا الصدد أيضاً أن ستيفن كرين كتب « ماجي » - أوفاته

الطريق « فى عام ١٨٩٣ و « شارة الشجاعة الحمراء » فى عام ١٨٩٥ . ويضاف إلى رواد المذهب الطبيعى فى الأدب هؤلاء جاك لندن الذى أدخل تأثير دارون ويتشه فى القصص الشعبى الرقيق فى أوائل السنوات العشر الأولى من هذا القرن . كما نشر لندن كتابين آخرين معروفين - وهما « السكيب الحديدى » فى عام ١٩٠٧ و « مارتين إيدن » فى عام ١٩٠٩ - وهما من ثمار الاشتراكية التى نادى بها صراحة حينما كان لا يزال فى ذلك العهد أكثر القصاصين الشعبين إيراداً . ومن عجب أيضاً أن كاتبة نيويورك الأرسقراطية إديث هوارثن - وهى من السيدات العظيمات فى تاريخنا الأدبى - هى التى أخرجت تلك القطع الرائعة التى تهكت فيها فى وقت مبكر على نروتنا الغربية الجديدة ( وسبقت بها « عادات البلاد » التى نشرت فى عام ١٩١٣ ) تلك القطع التى كان لها من التأثير على سنكلير لويس ما جعله يهدى إليها أحسن رواياته « بابت » هؤلاء الكتاب وهذه الروايات جزء من التاريخ الباكر للحركة الطبيعية أو الواقعية فى القصص الأمريكى . ومن الأفضل أن نعتبر عام ١٩١٠ - الذى نعين به عادة بداية هذه الحركة - ذروة أوقمة المرحلة الأولى منها . أما نقطة البداية الحقيقية للواقعية الحديثة فقد كانت فى أوائل أو أواسط السنوات العشر الأخيرة من القرن الماضى ، وتبلغ نهايتها فى إحدى السنوات التى تقع بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٥٠ ، بحيث يبلغ مدى الحركة كلها زهاء الخمسين عاماً .

ويجب أن نذكر أيضاً أن الروائى الأمريكى وليام دين هاويز بدأ يركز اهتمامه فى المظالم الاجتماعية التى نشأت عن الرأسمالية منذ منتصف الثمانينات من القرن الماضى . وقد سبقت واقعية هاويز - برغم خفتها فى بعض الميادين -

المذهب الطبيعى عند لندن ، ونوريس ، ودريزر ، كما أن واقعية العشرينات والثلاثينات من هذا القرن أعقبت صميم الحركة الطبيعية ، التى كثيراً ما جهلها حتى الروائيون المتأخرون أنفسهم . ونحن نقسم : ما هذا « الصميم » فى المذهب الطبيعى الأمريكى ؟ من اليسور أن نعرض مبادئ الحركة عرضاً شاملاً . ولكن من العسير جداً أن نرى هذه المبادئ وهى تفعل فعلها فى عمل الروائيين الأفراد ، إلا إذا أخذناها مقياساً صارماً نقوم به كل كاتب ، فهمل — أولاً ندرك البتة — تلك الصفات الشخصية المزاجية الفنية التى تجعل لكل كاتب نظريته الشخصية إلى الحياة .

ومهما يكن من شئ فإن الرواية عمل فنى وليست بحثاً علمياً وهى متدفقة عضوية فى طبيعتها ، متنقلة وغامضة فى مضمونها فى كثير من الأحيان ، وبذلك تختلف عن « النظام » الفلسفى أو الموعظة الخلقية أو العرض المنطقى . وحتى الروائيون الفرنسيون فى القرن التاسع عشر الذين صاغوا مبادئهم عن المذهب الطبيعى وأثروا فى أدبنا ، قلما ساروا فى قصصهم وفقاً لنظرياتهم — وإن فعلوا أثاروا السخرية والضحك . وقد كان إميل زولا أحسن الكتاب الذين صاغوا هذه القاعدة ، قاعدة « الأدب العلمى » الجديد وجعل محوره دراسة البيئة والوراثة : وهو أدب « يستبعد السحر منه » . ومن ثم لم يدخل فى نطاقه « غير المعقول » . وأكدت هذه الحركة الجديدة الأسباب الطبيعية لتلك الظواهر التى لم تقدم الميتافيزيقا لها من التفسير إلا ما كان من وراء الطبيعة . والهدف الرئيسى من هذه الحركة هو تطوير طريقة من طرق البحث التجريبى نتناول بها مصير الإنسان فى عالم ليست له شخصية معينة ولا اتجاه خلقى معين .

هؤلاء الطبيعيون الأوروبيون الأوائل كانوا كذلك يحاولون أن يحطموا  
الخرافات والأهواء ليففذوا منها إلى العادات والتقاليد المتراكمة التي تتكون  
منها قشور أبة مدنية من المدينيات . وكانت « مادية » هذه الحركة الجديدة  
احتجاجاً على الاستخدام الخاطئ للقيم الروحية ، أو استخدام القيم الروحية  
التي تضيق ولا توسع مجال الفكر الإنساني . أما « الحتمية » وهي أضعف  
نواحي المذهب الطبيعي فهي محاولة لدراسة البيئة الاجتماعية بقصد إدراك ثمارها .  
قال « سنت بيغ » في عرضه « لمدام بوڤاري » : إنني أشعر بكم في كل مكان  
يا علماء التشريح والفسولوجيا . في حين أن جميع رذائل البشرية وفضائلها هي  
عند المؤرخ الفرنسي « تين » نتائج لعمليات كيميائية . ما أشد انخداع المفكرين  
والفنانين في أواخر القرن التاسع عشر في العلم ! وهذا هو العلم عينه الذي يجد  
اليوم — في منتصف القرن العشرين — تبريراً قوياً لاختراع للزبد عن  
الذائف القاتلة التي تودي بحياة الملايين .

وأحب أن أوجه النظر إلى أن زولا كان في الواقع خيالياً مستتراً وراء  
نظرياته « العلمية » عن المذهب الطبيعي . وقد تأثر دريزر — مثلاً — ببلزاك ،  
ولم يتأثر البتة بزولا — كما كان هنري جيمس في الطرف الآخر من الأدب  
الأمريكي . والفارق في « تطبيق » المذهب الطبيعي بين فرانك نوريس ، وچاك  
لندن ، وستيفن كرين ، ودريزر أو من لف لفه ، يبلغ من الضخامة مبلغ الفارق في  
المزاج بين هؤلاء الكتاب جميعاً . حقاً لقد بدأوا جميعاً بعقيدة مشتركة في فكرة  
غير واضحة المعالم عن التقدم العلمي للتطور ، غير أن چاك لندن — مثلاً — كان  
شخصاً آخر خيالياً مستتراً أقرب إلى إدجار آلن پو منه إلى رفاقه . وتصوره للعالم

داروينى نيتشى فى صميمه — كان صارماً شديداً مائلاً نحو الشر مكتئباً ساخراً ، بل وهادماً فى النهاية لنفسه . أما العالم الأدبى عند دريزر فقد كان — على نقيض ذلك — عالم تأمل ورقة وحنان . لأن خير أعماله — بالرغم من تأكيده للمادة والحتمية ، أى على القوى الوحشية العمياء للطبيعة وعجز الإنسان — يروج بالإحساس بالغموض وتقديس الحياة .

غير أن دريزر كان شخصية متناقضة معقدة . وهو كغيره من كبار الكتاب لا يخضع للتحليل السهل العاجل . وقد وصفت قصته « الأخت كارى » بأنها دينية أو غير خلقية فى السنوات الأولى التى تقع بين عامى ١٩٠٠ و ١٩١٠ . وكانت حكاية قصيرة مؤثرة عن فتاة ريفية وصاحبة صالون فى شيكاغو . وقد انحدر دريزر من أحط أوساط المجتمع الذى صور به بدقة بالغة وأمانة صادقة . ويرجع بعض الاعتراض على كتابته فى أول الأمر من غير شك إلى أنه يمثل الصبغة الجديدة التى صبغ بها المهاجرون إلى هذا البلد لون ثقافتنا فهددت سيطرة الأنجلوساكسون الرقيقة المهدبة على آدابنا القومية . ويرجع بعض الاعتراض أيضاً على روايات دريزر الأولى إلى مجرى معالجته الموضوعات الوضعية المبتذلة الشعبية مثل أوساط الناس . وبينما هو يعرض لهذه الموضوعات التافهة — أى لظروف الحياة التى سادت فى أمريكا فى السنوات العشر الأولى من هذا القرن — نراه يؤكد بغير هوادة العناصر الجنسية فى الطبيعة البشرية التى سادت أيضاً بلا مرأى الحياة العامة فى أمريكا ، بل بلغت المستويات العليا فى أدبها الجاد .

أما روايته الثانية « جنى جرهارت » التى نشرها فى عام ١٩١١ فقد بناها

على حب غير مشروع نشب بين رجل من رجال الأعمال الأثرياء وبطلة أخرى لم تصب شيئاً من الثقافة ولا كنهاتدعو برغم ذلك إلى الإعجاب . (وهؤلاء البطلات اللاتي صورهن في رواياته الأولى تمتد أصولهن — بهذه المناسبة — إلى حياة أخواته ومستقبلهن) وهكذا كانت الحياة الأمريكية في حقيقتها . ومن بين الكتاب جميعاً كان لديه ذلك الإحساس الأوربي على أشده إزاء المرأة — وهو التقدير والإعجاب والمحبة لمن كنساء — وهي صفة نادرة في أدبنا القومي . وفي رواية « رجل المال » التي نشرها عام ١٩١٢ ، « والعملاق » التي نشرها في عام ١٩١٤ يضرب على وتر جديد كل الجدة في حياته بل وفي تاريخ أدبنا بأسره . فهنا نجد دراسات لابناء الاجتماعى الجديد الرأسمالى الذى أخذ بسرعة عجيبة يحول المجتمع المختلط من المدينة والزيف إلى صورة جديدة — وهو ذلك « المجتمع الريفى » الذى نشأ فيه دريزر .

وهاتان الروايتان — وهما حلقتان من سلسلة ثلاثية كان يزعم نشرها — كانتا من خير قصص دريزر بالرغم من إهمالهما فى بلادنا . ( أما رواية « الرواقى » وهى الحلقة الأخيرة من السلسلة الثلاثية فقد نشرت بعد موته فى عام ١٩٤٧ ، وهى أقل منهما جودة ) . ونشره رواية « العبقرى » فى عام ١٩١٥ دخل معركة كبرى جديدة ضد الرقابة على الأدب القومى ، ووضع أساس فترة جديدة من الحرية الجنسية كانت نهاية حقيقية للترمت فى أدبنا . وفى السنوات العشر التى تقع بين « العبقرى » و « مأساة أمريكية » التى نشرت فى عام ١٩٢٥ أخرج دريزر سيلاً من القصص القصيرة والمسرحيات والمقالات واليوميات والجزء الأول من سيرة حياته الذى نشره بعنوان « كتاب عن نفسى » . أما



رواية « مأساة أمريكية » فكثيراً ما تعد أعظم رواياته ، وهي حكاية بطل ريفي غربي آخر — حكاية روح صغيرة أخرى — وقصت فريسة للثراء « والنجاح » وقد كان ذلك هو النمط السائد في المجتمع الأمريكي — كما رآه دريزر — وعلى من يقع اللوم فيما قتل بطل الرواية الفتاة التي كانت سلواه في شبابه لأنها تقف الآن عقبة في سبيل زواجه من الأوساط المالية ؟ على من يقع اللوم حقاً في كل ما تعرض له قصص دريزر ، حيث تعصف بالفقراء والعاجزين دائماً رياح أمزجتهم وميوهم ، أو تنقض عليهم تلك القوى الاجتماعية العالمية الأكر التي لا تعباً البتة بحاجات الفرد أو بآلامه ؟

كان دريزر ينظر إلى العالم كأنه دوامة مظلمة مدوية تبتلع الفرد في جوفها السحيق . غير أن نعمة التشاؤم هذه لم تخل من أمل . فهو يمطف على مأساة الإنسان ، ويمس إحساساً رقيقاً إزاء ضحايا الحياة — وكثيراً ما يعجب إعجاباً شاعرياً بكل ما في الوجود من جمال ، رغم ما قد ينطوي عليه هذا الجمال من عنف وما يضم من قساوة . كان لديه — كما كان لدى هو ثورن — ذلك الإحساس بالمأساة الذي لا يعرفه إلا كبار الفنانين .

ثم إنه فتح الباب للواقعيين الذين جاءوا بعده ، من شروود أندرسن ، وأن جلاسجو إلى سنكلير لويس . غير أن الحركة الواقعية في الأدب الأمريكي الحديث بدأت مرحلة جديدة عندما دخل فيها ه . و . منكن — أول فيلسوف طبيعي عظيم في العشرينات من هذا القرن — وسنكلير لويس . كان الطبيعيون السابقون من كرين إلى دريزر مكتئبين في نظرتهم ، عبروا — كما جاء في مؤلفات

شروود أندرسن أو ولا كآثر التي سبقته - عن الآلام المكبوتة العقيمة التي عانى منها أسامًا أبناء الغرب من الجهال والمتواضعين والريفيين في العالم الجديد . وفعل ذلك أيضا إلى حد ما لويس في رواياته الأولى . فكانت رواية ( الطريق العام ) كتابا سيطر في عام ١٩٢٠ على العالم الأدبي وأشاع الحرارة في أدب الثورة . وهي قصة مدينة أمريكية غربية جرداء وبطلة حاولت أن تصالحها . وكانت هذه البطلة خيالية عاجزة عن مجابهة الموقف : ولكنها أمست آتخذ رمزا وطنيا . وهذه الفتاة الثائرة ، كارول كنيكوت - كما قال لويس - كانت تعبر عن روح « الإمبراطورية الخائرة التي نسميها الوسط الغربي الأمريكي » . وهي كشخصية نورا عند إبسن هزت الثقافة الأمريكية اللاهية .

وبعد ذلك بعامين نشر لويس قصته ( بابت ) وربما كانت خير مؤلفاته ، فقدم للعالم لونا جديدا من ألوان الثقافة . وقد نفهم اليوم أن هذه القصة الشهيرة كانت حلما مزعجا - سريالية في فكرتها الأساسية أكثر منها واقعية - حلما يصور رجل الأعمال الأمريكي الصغير في عالم المستقبل الذي تم تقنينه من جميع النواحي . وتنتمي ( بابت ) في الواقع إلى مجموعة القصص الخيالية التي تهاجم « العوالم المثلى » في القرن العشرين من قصة أولدس هكسلي « العالم الطريف » إلى قصة جورج أورول التي نشرها تحت عنوان « عام ١٩٨٢ » . ومن الطريف أن نرى كيف أن لويس قد أقحم نفسه في المستقبل - أو حاضر المستقبل على الأصح . فمنذ بداية القصة في حجرة نوم البطل - « وهي سلبية نظيفة كقطعة من الثلج الصناعي » - إلى خاتمة موضوعها حيث تم الصفقة الحقيقية الأخيرة الكبرى ، نجد أن هذا الكتاب إنما كان صورة شعرية رائعة لمجتمع لا يفكر

إلا بالعقل الجماعى . إنه « جحيمنا » الوطنى الذى يصيبنا من الحياة الآلية التى سيطرت على البلاد ، أو هو « نهاية الدورة » حيث يقطن العالم عنصر جديد من الكائنات البشرية فصل تفصيلاً وركب تركيباً صناعياً .

ولكن جورج بابت لم يكن سعيداً فى هذا العالم الذى تسود فيه العلاقات البشرية المصطنعة . كما أن سنكلير لويس قد استخف بهذا العالم من قبل . وهذا هو مغزى الرواية . ثم وصف لويس بعد ذلك رجل الأعمال الأمريكى الحقيقى وصفاً فيه شيء من العطف فى روايته « دُذز ورث » التى نشرها فى عام ١٩٢٩ . وكذلك استعرض مجال البحث العلمى فى رواية « أروسمث » فى عام ١٩٢٥ . وبعد ذلك بمامين جال جولة كبرى فى رواية ( المرجانترى ) فى الديانة البدائية والديانة الحية فى الولايات المتحدة . أما من حيث التكوين الفنى فقد كانت هذه الرواية من تلك الروايات التى لم تصب ما أصاب غيرها من نجاح . ولكنه يخفى خاف إحساسه بالهزل والكوميديا نغمته على الخط من شأن الروح الإنسانى ، وثورته الخلقية — على أى إفساد للقيم الإنسانية المشروعة . وفى رواية « المرجانترى » أجزاء توحى بنحير ما فى بابت . وهى تتصف أيضاً بالصنعة السريالية وبما وراء السخرية . وفى هاتين الروایتين يقرن الكاتب بين نفمة العطف وعنصر السخرية الاجتماعية القامى المرير الذى عاج به كل عيوب الحياة الأمريكية الحديثة وحماقاتها . إن سنكلير لويس قد رفع النقاب عن كل أوهامنا القومية فى ميادين العمل ، والدين ، والعلم ، والسياسة ، والإصلاح الاجتماعى ، بل وحبنا للناس . ذاك كان ما يهدف إليه لويس ، وقد أصاب الهدف .

أى ميدان من ميادين الحياة الأمريكية فى العشرينات من هذا القرن لم ينظر إليه لويس ( مع منكن ، أورانج لاردنر ) بعين ناقدة حاقدة ، ولم يتطلع إليه بنظرة حاسدة ؟ إن الوظيفة الكبرى لأدبنا طبقاً للتقاليد العظمى الديمقراطية الحرة الأمريكية - من توم بين وتوماس جفرسن ، من إمرسن ، وثورو ، وملثل ، وولت هويتمان ، حتى كتاب العشرينات هؤلاء - كانت دراسة ظروف حياتنا الطبيعية والاجتماعية - وأن نصوب عليها رؤيا الأفراد الموهوبين منا - ثم عرض نتائج الدراسة بأقصى حرية . لقد كان أدبنا دائماً أدب احتجاج ، ونقد ، وثورة . وسوف يكون يوم قاتم فى ثقافتنا وفنوننا إذا تحلى الروائيون عندنا عن ميراثهم هذا الوطنى العميق .

وبهذا الاهتمام بناحية السخرية فى بلادنا أكثر من الاهتمام بناحية المأساة فيها فى العشرينات نجد أن الحركة الواقعية بفرعها تتدفق فى آن واحد . فأنتم تلمس فى الروايات الشهيرة لجون دوس پاسوس - « ثالوث الولايات المتحدة » ، وفى مسرحيات الجنوب الأقصى القائمة لويليام فوكنر ، العناصر المختلطة للإيمان الشديد بالعدالة الإنسانية وللعرض الساخر اللاذع للمجتمع الأمريكى . وهذه الزمرة من كتاب القصة المتأخرين - ومن بينهم إرنست همنجواى ، وسكوت فيتزجيرالد ، وغيرهما من أعضاء « الجيل الحائر » المعروفين - هذه الزمرة هى التى رفعت الحركة الطبيعية إلى ذروتها ، وأدبنا القومى إلى مرتبة الأدب العالمى . كانوا قومًا شديدي الحساسية بالجمال ، هؤلاء القوم الذين عاشوا فى العشرينات ، يمثلون القمة والنهاية ، ولا يمثلون البداية كما كان الناس يحسبون فى عهدهم ، لم هذه الحركة فى أدبنا . ولا يزالون حتى اليوم يكونون الصورة السائدة للثقافة الأمريكية فى رأى العالم .

ونسكن الفن يتذبذب دائماً — كما يقول أوتو رانك — بين قطبي الفرد والمجتمع . فلما حلت الصدمة المفاجئة للأزمة الكبرى التي وقعت في العشرينات ، آتجه أدبنا بكليته مرة أخرى إلى مشكلات المجتمع العاجلة ، ثم عاد إلى الهدف القديم والمعنى الأول للحركة الطبيعية السابقة .

وعندئذ نجد أن جون ستاينبك في رواية شهيرة أخرى في ذلك العهد عنوانها « ثمار الغضب » نشرها عام ١٩٣٩ يعرض عرضاً مسرحياً كارثية « الأوكي » أو « الفلاحين في الغرب الذين فقدوا مزارعهم . وليس من شك في أن هذه الرواية لا تزال قوية متينة باقية ، مفتاحاً لمهداها ، وتاريخاً ملحمياً من بعض الوجوه لسنوات الأزمة في ثقافتنا الغربية الزراعية . وفي سلسلة معروفة أخرى من الروايات وصف الكاتب الجنوبي توماس وولف وجه الأمة خلال سنوات الانفصال الاجتماعي : أمل الحياة الأمريكية وواقعها من موطنه الجبلي إلى أعلى مستويات المجتمع في نيويورك ، ثم مرة أخرى إلى أحياء بروكلن الفقيرة . وهناك روائيون آخرون في الثلاثينيات مثل جيمس فاريل ، كرسوا جهدهم لدراسة الفقراء الذين لا يملكون شيئاً في مجالات ثقافتنا التي ارتدت إليها المأساة مرة أخرى . وما فتئ ثلاث فاريل ( ستدز لونيجان ) الضخم الثقيل ، الذي كتبه فيما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٣٥ عملاً فريداً في نوعه ، في حين أن روائياً آخر ، مثل مارسكين كولدرول ، يوجه اهتمامه إلى « البيض الفقراء » في الجنوب . وبمثل هذه المؤلفات تتم الحركة الأدبية التي نسميها الحركة الطبيعية حورتها الكاملة وتعود مرة أخرى إلى أهدافها وأغراضها الأولى . وبذا يمكن أن نقول إن الحركة في عمومها قد اكتملت .

وربما لم يكن من سبيل المصادفة أن الصوتين الأدبيين اللذين ارتفعا في الولايات المتحدة في الأربعينات - صوت المغفور له رتشارد رايت وصوت هنرى ميلر - كان كلاهما بمعنى مامن « الكتاب السفليين ». تحدث رايت أروع حديث له عن الزنوج الأمريكيين في الجنوب ، الذين لم يجدوا من قبل مثل هذا الصوت القوى الصريح في أدبنا . أما هنرى ميلر - فعلى نقيضه - سار شوطاً إلى الأمام في طريق الثورة الجنسية في أدبنا . وقد مد الآن ميلر « ثورة البدن » المشهورة - التى كان لها من الأهمية في تاريخ الحركة الطبيعية ما لنقدها الاجتماعى - إلى حد الشهوة الجاحمة الساخرة التى هنأت من كل قيودنا ومعتقداتنا الأنجلوساكسونية التى تمسكت بها الطبقة الوسطى ، بل هنأت من كل الأهداف والقيم فى المجتمع الحديث عامة .

وعلى مستوى أشد محافظة على القديم نجد روائياً مثل جون أوهارا ، وآخر مثل جيمس جولد كوزنز ، يسيران شوطاً إلى الأمام بطريقة الطبيعيين وبسلاحهم القاطع ، سلاح السخرية الاجتماعية ، كما احتفظ جون هرسى بالضمير الأدبى الأمريكى . ومع ذلك فقد كان رايت وميلر أقوى صوتاً وأعرق أصالة فى الأدب فى حد ذاتهما لأنهما اختارا بالغريزة أن يكونا من « الكتاب السفليين » . وهما يحددان النهاية الحقة للحركة الأدبية العظمى - سمها الطبيعية ، أو سمها الواقعية ، أيهما شئت - التى لبثت نصف قرن فى الآداب الأمريكية ، والتى أدت واجبها وتركت أثرها . وربما أحسا أيضاً بالحاجة إلى الهبوط إلى أسفل - كما أحست الشخصيات القديمة فى الأساطير اليونانية - لعلهما أن يجدا مصادر جديدة للحياة ، واتجاهات جديدة للأدب .

ولا أقل من أن يأمل المرء أن يخرج ذات ربيع مقبل ، أوفى نهضة قادمة ،  
أوفى حركة إحياء فى الأدب الأمريكى ، أوفى عالم أصفى من عالمنا اليوم ،  
الورثة الأدبيون خلفاء المذهب الطبيعى الواقعى من مخبئهم الخفى لـكى يعالجوا  
من جديد قضايا زمانهم الحقيقية ، ولـكى يخرجوا سلسلة أخرى من الروايات  
كأفضل ما جمعنا فى ظل هذه الحركة خلال الخمسين سنة الماضية .





## ثورة برودواي

بقلم ألن داونر

بدأت الحركة الجديدة في الدراما في مدينة نيويورك بشارع برودواي ، وهو مركز المسرحية في الولايات المتحدة . ففي الأسبوع الأخير من شهر يولية من عام ١٩١٦. دعى رواد المسرح لمشاهدة « قلب وتونا » وهي مسرحية غنائية عن حب رجل أبيض لامرأة هندية أمريكية ، أو « الخنزف العادي » وهي مسرحية عاطفية تعالج إحدى المشكلات ، أو « بوبرومل » وهي مسرحية خيالية تعرض الأزياء في مطلع القرن التاسع عشر بإنجلترا ، أو « مجرد امرأة » وهي خليط من الحياة المنزلية . وبعد نصف قرن من إبسن وسترنديرج ، وبعد عشرات السنين من تشيكوف وهو بتمان ومصلحي المسارح في القارة الأوروبية وأضرابهم ، كان المسرح في الولايات المتحدة لا يزال مرتبطاً بالأشكال الدرامية ونظرات الماضي العتيقة . كان يعتبر نفسه عملية تجارية بحت ، فيصر على أن مهمته هي الترفيه ، ويعرف الترفيه بأنه هروب من واقع الحياة .

وخلال هذه الأسابيع عينا ، وعلى بعد أربعمائة ميل شمال شرق مدينة نيويورك ، في قرية صغيرة يشتغل أهلها بالصيد ، عند طرف رأس كود ، نظمت نفسها جماعة من الفنانين من مختلف الأنواع — رسامين ، ونحاتين ، وشعراء ، ودوايين — في جماعة مسرحية أطلقت على نفسها اسم « ممثلي مدينة بروكس »

واستأجروا كوخاً من أكواخ الصيد في طرف جسر يمتد في المحيط الأطلنطي وهو عبارة عن بناء صغير يتسع لأقل من مائة شخص وأقاموا مسرحاً متنقلاً وأخرجوا عليه مسرحية ذات فصل واحد اسمها « متجه شرقاً نحو كاردف »

وهي مسرحية بسيطة ، لا تشبه البتة أى شيء يمكن أن يعرض في ذلك الحين في مدينة نيويورك . والحركة المختصرة هنا تتألف من حوار بين ملاح في نزع للموت وصبيه الذي يحاول أن يرفع من حالته المعنوية . وقد أصيب للملاح في حادثة على ظهر سفينة من سفن النقل ، وهو يرقد في سريره على المركب يحلم بالحقول الخضراء في المزرعة التي طالما اشتاق أن يستقر فيها ويتخلى عن حياة البحر إلى الأبد . أما الملاحون الآخرون ، وهم خليط من أجناس العالم ، فتراهم يتشاجرون ، ويتجادلون ، ويتبادلون النكات في أماكنهم البائسة المضطربة . لا يفهم بعضهم بعضاً ، ولا يستطيع الملاح الذي يعالج سكرات الموت أن يتبادل معهم رأياً ، لأنه يمثل عزلة الفرد على الأرض . واستأظن أن الرجل من عامة رواد المسرح في ذلك الحين كان يعد « المتجه شرقاً نحو كاردف » مسرحية من أى نوع من الأنواع . فهي تخلو من الحركة ومن العنف ومن الخيال . ولا تعدو أن تكون حالة من حالات النفس ، أو تعليقاً تصورياً على خبرة من الخبرات . ولكن قبولها الشديد من جمهور « مسرح مدينة بروكس » شجع جماعة التمثيل على المضي في عملهم ، وأوحى إلى كاتب المسرحية أن يكتب سلسلة من المسرحيات التي تشير إلى أن المسرح في أمريكا قد بلغ سن الرشد ، ووضعته موضع أول كاتب من كتاب المسرحية الأمريكية بظهر على المسرح العالمي . واسم هذا الكاتب « يوجين أونيل » .

وكما أشرت من قبل كان نضج المسرح في الولايات المتحدة متأخراً بالقياس إلى حركات المسرح الجديد في القارة الأوروبية . وكان أيضاً متأخراً بالقياس إلى نضج الرواية الأمريكية والشعر الأمريكي . ومعروف أن احتراف المسرح هو دائماً فن أشد تقييداً بالتقديم من نظيره من الأنواع الأخرى من الأدب والفنون الرفيعة . ولا يرجع ذلك إلى ضعف الوحي فيه أو إلى نفوره من الآراء الجديدة ، وإنما يرجع إلى أن المسرح ذاته وسيلة من الوسائل الضخمة المعقدة . ولا تقتصر الثمرة النهائية على مبدع واحد — وهو المؤلف — بل يشترك في إخراجها عدد عديد من المبدعين — المديرون والممثلون ، والمصورون ، ومصمموا الأزياء ، وتشترك أيضاً في إخراجها دار التمثيل ، وهى عادة بناء ضخمة معدة إعداداً ثابتاً مكلفاً . والتجرب عسير ولا يجزى إلا إذا كان بين هذه المجموعة المعقدة من الأفراد والمعدات المادية نوع من أنواع الوحدة ، إما فى رأى أو فى العمل . ومن ثم كانت ضرورة قيام هيئة مثل هيئة « ممثلى مدينة بروكس » أو « ممثلى ميدان واشنطن » التى ظهرت فى نفس الوقت تقريباً فى قرية جرينتش بمدينة نيويورك ، وذلك قبل أن تثمر أية ثورة فى إخراج المسرحيات أو كتابتها .

والواقع أن المسرح الأمريكى التجارى فى أعقاب القرن التاسع عشر قد بدت عليه أمارات خفيفة تشير إلى انتقاله من عاطفيته وميله نحو الدراما الغنائية . فقد حاول جيمس هيرن إدخال المذهب الطبيعى فى مسرحيات مثل ( أراضى السواحل ) و ( مرغريت فلينج ) وأيده وشجعه الروائيون والنقاد الطبيعيون فى ذلك الحين . كما حاول برسى ماك كاي ووايام فون مودى فى مطلع القرن العشرين إحياء المسرحية الشعرية والخيالية . وأصابت مسرحية « الفاصل الأعظم » لمودى شيئاً من النجاح .

كان المسرح في الولايات المتحدة — كما كان المسرح في القرن التاسع عشر عامة — مسرحاً واقعياً . وإنك لتجد العلامات الأولى لنضجه في محاولة كتاب المسرحية معالجة الموضوعات الهامة أو الآراء الهامة معالجة واقعية كما عالجوا من قبل المواقف وتصوير الشخصيات . ومن سوء الحظ. أن عمال المسرح والمخرجين كانوا يقنعون بالواقعية السطحية وبالواقعية الخادعة ، ولم يأبهوا إلا قليلاً بواقعية الفكرة . ومن ثم فقد كان لابد لرواد المسرح الأمريكي من الرضا بالمسرحيات الغنائية العاطفية لكتاب من أمثال دافيد بيلاسكو التي أخرجت مع أشد المراعاة لأدق تفاصيل الخداع الواقعي . وقد أغرى ظهور الواقعية — التي سماها أونيل تفاهة السطحية — رواد المسرح لقبول موضوعات ومشكلات تعالج على المسرح بأساليب كانت تثير الضحك والسخرية في أية رواية تزعم لنفسها مثل هذه المكانة الجديدة . ولم يكن بوسع المسرح الأمريكي بعد يوجين أونيل أن يعود إلى الماضي .

ولم يكن ظهور يوجين مباغتاً . فلقد كانت تسكن وراءه المهارات والخيال التي طورها الفنانون المختلفون في مسرح القرن التاسع عشر . كان هناك عدد كبير من الممثلين الموهوبين ، وكانت هناك آراء ثورية لكتاب غير مسرحيين من أمثال كارل ماركس وسجمند فرويد وفردريك نيتشه ، وكانت هناك برامج الجامعات والكليات الأمريكية المختلفة التي حاولت أن تحرر عقول كتاب المسرحية الناشئين بتبصيرهم بخير ما جال فيه الفكر والقول في العالم ، بالإضافة إلى وحى جماعة مدنية بروقنس . وقد انحدر أونيل من أسرة مسرحية متميزة في القرن التاسع عشر ، وكان واسع الاطلاع على المفكرين المتقدمين الذين ينتمون

إلى الحركات التقدمية في القرن التاسع عشر ، ودرس في برنستون وهارفارد ،  
والتقى مع الجمهور لأول مرة في جماعة مدينة بروكس .

وربما كان لزاماً علينا أن نؤكد المؤثرات القومية التي تولدت عنها ثورة.  
الدراما الأمريكية . فبالرغم من نجاح المسرح الجديد في أوروبا فإن الحصول  
الأوروبي لم يكن له أثر شديد على الكتاب الأمريكيين . فإن إبسن لم يرق  
كثيراً للذوق الأمريكي بالرغم من قراءة الأمريكيين وإخراجهم لمسرحياته  
أحياناً . وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن موضوعاته الكبرى ، وإصراره  
على حق الإنسان في تحطيم أغلال الماضي - وهو ما يصفه « شو » بروحه الهدامة -  
قد دونت في إعلان الاستقلال والدستور الأمريكي قبل إبسن بنصف قرن . فلم  
يكن من اليسير أن تهز المشاهد الأمريكي بجدتها وكشفها كما فعلت في أمم  
وثقافات تقوم على مبادئ مختلفة .

ويظهر أن قادة المسرح الأوروبي الذين كان لهم تأثير على التأليف  
والإخراج الأمريكي كانوا ثلاثة : أولهم سويدي هو أوجست سترندبرج  
الذي أوحى بمسرحياته المناسبة المباشرة الرمزية إلى الكتاب الأمريكيين  
أن مسرحية القوة ذات الدلالة أمر ممكن في حدود المسرح الواقعي . وثانيهم  
جورج قيصر والتعبيريون الألمان ، الذين عرضوا أساليب تسمح بخلق نوع من  
المسرحية الذاتية له جاذبية عظيمة لجيل أخذ يتدبر نفسه تدبراً عميقاً ( وهذا  
يجب أن نشير إلى أن التعبير كشكل من الأشكال الفنية لم ينجح قط في  
الولايات المتحدة ، إلا أن كثيراً من أساليب الكتاب التعبيريين قد انتقلت  
إلينا واستغلت استفلافاً حراً ناجحاً ) . . وثالثهم ، المخرجون والمديرون من  
أمثال چاك كوپو الذين شجعت طريقتهم الجديدة الحية المبسطة في إخراج

المسرحيات ، التي شهدناها ونقل أخبارها عدد كبير من السياح الأمريكيان ،  
الإصلاح في الإخراج لكي يسير جقياً إلى جنب مع الإصلاح في كتابة  
المسرحية .

وليس من المبالغة أن نقول إن إصلاح المسرح الأمريكي اعتمد في نهاية  
الأمر على يوجين أونيل وما أخرجته موهبته في السنوات التي تقع بين عامي ١٩١٦  
و ١٩٢٦ . وقد أسهم أونيل في نواح ثلاث : فهو أولاً قد كتب مسرحيات كانت  
مبتكرة في شكلها إلى حد كبير ، يدين بها للحصول المسرح العالمي بأسره ،  
وإن لم يكن مقلداً فيها . ثم إنه أبدع — أو عاون على ابتداء — أساليب  
جديدة في الإخراج المسرحي — الذي يتفق اتفاقاً تاماً مع ما تتطلبه كل مسرحية  
جديدة . وهو من ناحية ثالثة لا يصور في مادة المسرحية وموضوعها عالم المسرح  
المصطنع . أو عالماً تقليدياً قديماً ، وإنما يصور حياة عصره وتفكيره . وقد تمخض  
عن صناعته وشجاعته في الإبداع والتصوير محصول ضخم جديد ينضج منه المسرح  
في الولايات المتحدة .

وبالرغم من أن أونيل من أصل أيرلندي فقد كان يستحيل على القارئ ألا يعتقد  
أنه كاتب مسرحية أمريكي . فأشخاصه أمريكيون . الفلاح ، والملاح ، والجندى  
ورجل الأعمال ، والتاجر المتجول ، وعامة الرجال والنساء . وقد كان هؤلاء وحدهم  
موضع اهتمام المسرح الأمريكي منذ بدايته ، غير أن أونيل ينظر إليهم في ضوء  
تجارب ما بعد الحرب ، لا كشخصيات مسرحية تكرر ظهورها . الفلاحون  
عنده في أزمة ، وهم من أصحاب الشدة في إنجلترا الجديدة يصارعون الأرض ،  
لا يراهم مزارعين سعداء مبتهجين فيما يشبه الفردوس ، وملاحوه هم العمال المشعثون

خوف السفن الناقلة ، وليسوا أولئك الملاحين المرحين الذين تشهد في الملاهي الموسيقية الوطنية . ودمدموا الخمر عنده لا يتوبون لكي يعطوا للمتفرجين درساً خلفياً . وشئون الحب عنده تنتهى - كما تنتهى عند سترندرج - بالمأساة ولا تنتهى بالرسائل الغرامية المزخرفة التي تنم عن العاطفة العائلية . ومواقفه أيضاً أمريكية : فهو يكتب عن ورثة التزمت الذي ظهر في انجلترا الجديدة ، وعن الحرب الأهلية وعن حياة الفنان في قرية جرينتش ، وقد كان ماركو بولو - أول تاجر رحالة - أحد شخصياته التاريخية القلائل .

غير أن معالجته للأشخاص والمواقف كانت دائماً في حدود الفكر السائد في القرن العشرين . خذ على سبيل المثال مسرحية عن الحرب الأهلية « الحداد بلائم إلكترا » - كانت الحرب الأهلية دائماً موضوعاً مطروحاً في المسرح الشعبي منذ اللحظة التي نشبت فيها تقريباً . غير أن المعالجة الشائعة لهذا الموضوع كانت دائماً تتضمن ضابطاً من الشمال يهيم عشقاً بفتاة من بنات « الاتحاد » . أما الحرب الأهلية عند أونيل فليست إلا منظراً خلفياً لقصة ذنب ترتكبه أسرة وتكفر عنه وترتكز في الظاهر على ثالث « الأورستية » العظيم لإيسكيلس . ولكنها تدين بدرجة أكبر - في قوتها وجذب المأساة فيها - لمكتشفات علم النفس الذي يرتد إلى فرويد وحياة الغابة . وأنت تلمس ذلك أيضاً إذا نظرت إلى مسرحيته عن الحياة الريفية الأمريكية « رغبة تحت أشجار الدردار » . ففي الدراما الشائعة تجد أن الفلاح العجوز الطيب في انجلترا الجديدة يقع تحت رغبة شديدة في ذهابه إلى المدينة الكبيرة لكي ينقذ ابنه الذي وقع فريسة للمفاسد . أما الفلاح عند أونيل فهو رجل قامى القلب ، محب للامتلاك ، مؤمن بالكتاب المقدس . وابنه ثائر صراحة عليه ، وهو يرفض أن يتحرك لمعاونته حينما توجه إليه تهمة القتل .

ولا ترجع أهمية هذه المسرحيات أو ثورتها إلى أنها تؤكد الأوجه العابسة  
المقبضة في الحياة الأمريكية ، وإنما ترجع أهميتها وثورتها لأنها تصور لأول مرة  
في المسرح الأمريكي الدنيا بعد الحرب ، الدنيا التي تخلت فيها الأمور المؤكدة -  
الأمور الخلقية والشرعية إلى حد ما - للأمور غير المؤكدة . ولم يعد بالإمكان  
أن يقول المرء في وثوق إن هذا العمل على صواب ، وهذا العمل على خطأ . وإنما  
كان لابد لكل الأعمال أن يعاد تقويمها ، ولكل المواقف أن يعاد النقاش فيها ،  
ولكل الشخصيات والأوضاع أن يعاد تحليلها ، أملاً في إيجاد قيم جديدة وأمور  
ثابتة جديدة يؤمن بها الناس في العشرينات من هذا القرن . وقد حقق أونيل  
هذه الأغراض بمهارة مسرحية فائقة وقدرة خلاقة عظيمة . وشجعت تجربته  
ونجاحه الجيل الجديد من كتاب المسرحية - ماكسويل أندرسن ، وفيليب  
باري ، وثورنتن وايلدر ، والمير رايس ، وروبرت شرود - الذين اقتحموا  
المسرح بعدما أضاء لهم أونيل الطريق .

إن الصفة المميزة للمسرح الأمريكي بعد عام ١٩١٦ هي استمراره في التجريب  
بغير هوادة . وإنك لتجد أن عمل كل كاتب من كبار كتاب المسرحية ينتقل  
من صورة إلى صورة ، ومن أسلوب أو طريقة إلى أخرى ، ومن المسرحية المحبوبة  
إلى المسرحية العامة المفككة ، ومن الواقعية إلى الرمزية إلى التعبيرية . وقد  
يبتكر كاتب المسرحية مركبته الخاص من الأشكال والأساليب والتجريب  
في كتابة المسرحية يسير جنباً إلى جنب مع التجريب في فنون التمثيل والتصميم  
والإدارة والإضاءة . ولما كان كل شيء يخضع لرقابة المسرح العملي ، ولما كان  
كل شيء يتم بقصد نقل ما يحول بخاطر المؤلف إلى تجربة تمثيلية ، لما كان كل  
شيء هكذا ، فسرعان ما راح به الجمهور وشجعه - وهو ذلك الجمهور الذي ربما



كنا نتوقع منه نبذ كل ما لا يساير القديم .

ولما كان أى كاتب مسرحى أمريكى ممن له أكثر من مسرحيتين جيدتين لا بد أن تبدو فى كتابته ميول تجريبية ، فلا مندوحة لنا عن اختيار قلة تمثل صنوف التجربة المختلفة فى العشريّات والثلاثينات . وقد وقع اختيارنا على ما كسويل أندرسن ، وفيليب بارى ، وثورنتن وايلدر ، لأنهم جميعاً يكتبون عن المجتمع الأمريكى المعاصر ، وهو الموضوع المقبول الذى تعالجه المسرحية الواقعية المحكّمة ، ولأنهم يسرون فى اتجاهات تختلف كل الاختلاف عن الشكل والأسلوب التقليدى .

وقد حقق ما كسويل أندرسن أول نجاح عظيم له بسلسلة من المسرحيات النثرية المفرقة فى واقعيتها ، وذلك بالرغم من أنه بدأ حياته صحفياً وشاعراً . شخصياته كأنها صور فوتوغرافية مأخوذة من الحياة . واللغة تردد فى صدق وإخلاص الطبقة والظروف التى تنتمى إليها الشخصيات . وليس الموضوع ، فى أغلب الأحيان ، مشكلة من المشكلات التى تثير اهتمام الجمهور المباشر . فمسرحيته « ما قيمة المجد » ! ( التى كتبها بالاشتراك مع لورنس ستولنجز ) بما تتضمنه من شخصيات فظة مشاغبة بذئثة ، وبتصويرها تصويراً لا وهم فيه للمحاربين ، تمثل الإدراك الذى أخذ يشيع بين الناس بأن الحرب لم تشتعل طبقاً لأفكار خيالية فروسية كان لها من قبل وجود ، وإنما هى حرب قاسية منحطة - ولكنه برغم ذلك لم يخل من الفكاهة . أما مسرحيته « آلهة البرق » ( التى كتبها بالاشتراك مع هارولد هكرسن ) فقد كانت نقداً اجتماعياً يستند إلى الموضوعات الفعلية التى أنارتها محاكمة اثنين من القوضويين . وأما مسرحيته « المجلسان » فقد كانت تهكماً على أعضاء التشريع الفدرالى . وكانت الفترة التى تلت الحرب مباشرة -

التي كتبت خلالها هذه المسرحيات - تتميز بروح النقد والسخرية . ويرجع نجاح المسرحيات إلى معالجتها لموضوعات مباشرة ، كما يرجع إلى المهارة في تأليفها .

غير أن القيود التي وضعها ما يحوز لنا أن نسميه كتابة المسرحية الصحفية قد أثارت في نفس أندرسن القلق . إذ كان يعتقد مع برناردشو أن المسرح « هو كاتدرائية الروح قبل كل شيء » ، التي تكرس جهدها للارتفاع بمستوى الإنسان . كما يعتقد مع جيمته « أن الشعر التمثيلي هو أعظم عمل للإنسان فوق الأرض » . فصمم على « أن يسمو في الطبقات العليا من المأساة الشعرية » ومن ثم أهمل نجاحه في الواقعية الفثرية ، وكتب « الملكة إليزابيث » . وإذا كانت هذه خطوة جريئة . فإنها لم تكن سوى نصف خطوة نحو التجريب الحق . والمسرحية التاريخية في مادتها ، والنظم أساسه السطر ذو التفعيلات الخمس ، وهما من العناصر التقليدية في المسرحية الشعرية الإنجليزية .

وقد شجع نجاح « إليزابيث » أندرسن على أن يخطو خطوة واسعة نحو كتابة مأساة شعرية تتصف بالصفة الأمريكية وتمثل القرن العشرين . فمسرحية « ونترست » تبدأ بنفس الأدوات المستخدمة في « آلهة البرق » ، ولكنها أقل احتفالاً بسوء تطبيق العدالة بشكل واضح على قضية من القضايا منها بطبيعة العدالة ذاتها . لا يستمد شخصياته - كما جرى التقليد - من الأساطير والقصص القديم ، وإنما يستمدّها من الطبقات الأمريكية الدنيا : من أبناء المهاجرين ، والمشردين ، والعمال ، وأفراد العصابات . وهنا بالطبع قابلية مشكلة اختيار اللفظ الملائم لكي يخلق عبارة شعرية لصنوف من الناس كانوا يصورون عادة

بغير فصاحة ، وسجل أندرسن المشكلة بشيء من الفجاح بتقديمه شخصيات يتوقع المشاهد منهم أن يكونوا من أصحاب الميراث الأدبي والفلسفى الغنى ، كخاخام اليهود مثلاً . وهو كذلك يستمد كثيراً من الحركة فى مسرحياته من مسرحيات شيكسبير المألوفة ( فعشاقه الشبان يلتقون فى رقص يقام فى الطريق العام [ وهنا تلمس أثر « روميو » ] كما نجد قاضياً مجنوناً يحقق إحدى القضايا أثناء عاصفة شديدة [ وهنا تلمس أثر « لير » ] . وهذا التشابه — الذى لا يجعله قط صريحاً واضحاً — لابد أن يعطى شخصياته والمواقف التى يقفونها بعداً إضافياً وكياناً جديداً .

وقد بذلت مجهودات جمة لإحياء فن المسرحية الشعرية القديم فى اللغة الإنجليزية . وتسكاد « وفترست » — بالرغم مما بها من عيوب وبخاصة فى اللغة — أن تكون المسرحية الوحيدة التى التزمت حدود المسرح العملى مع تحقيقها للمكانة الرفيعة والعالمية التى يتطلع إليها كل الشعراء المسرحيين . وهى ليست مسرحية مغلقة ، ولا تمثل ناحية شاذة ، ومع ذلك فهى ترغب بطريقة الخاصة الممثل والمصمم والمدير على استغلال كل إمكانيات فنونهم لى يحققوا على أكمل وجه ما خطه أندرسن . وإليك مثلاً لذلك : قل ممن شاهدوا المسرحية فى بداية عرضها من ينسى المهارة الشعرية التى نقل بها المصمم « جو ميلزير » تعليمات المسرح الأولية من السطور إلى الواقع . يقول المؤلف إن « المنظر هو شاطئ نهر عند رأس جسر » . أما ما يكشف عنه الستار عند رفعه فهو شارع عام مظلم ، يقع على أحد طرفيه بناء ضخم مربع الشكل مدخله على هيئة قبو . وفى خلف الشارع تجدد

إحدى قناطر جسر ضخيم ، رشيقة مسيطرة على الطريق ، تشمل مقطع الشارع كله ، وتنحرف نحو مكان خفى . وينبئ المنظر المشاهدين مقدماً بأن هذا العمل الصغير الذى نخدمه الأرض له أبعاد لا تدركها شخصيات الرواية ، وأن الحركة فى شارع المدينة تعلو وتمتد فى الحقيقة الأبدية .

وكذلك الممثلون : يألفهم الرأى فى أكثر الأحيان لظهورهم فى الصور المتحركة ، التى مثلوا فيها الأدوار المتكررة فى المسرحيات الغنائية التى تعرض الشباب العاشق وأفراد المصائب . ودون أن يعيد الممثلون الأدوار التى ألفوا تمثيلها ، دون أن يتخلوا عنها تماماً ، نراهم يستخدمونها أساساً لخلق شخصيات تمثل مقدار ما فى الأسطورة من حق - وترى المعروف والمألوف يتداخل مع ما لا ليس بالمعروف أو المألوف . وهكذا نجد أن إدوارد ووسيانى بمعطفه الذى يلتصق بجسده ، وبقبعته السوداء المصنوعة من الفلين ، وبحديته الذى يخرج من بين شفتين رقيقين ، وبغدارته المستعدة دائماً ، نجد أنه بهذه الصورة بضخم حتى يمثل قوة الشر المجردة ، والقوة الخارفة التى تتجاوز قانون الإنسان والشعوب . ومن ثم ينقلب الوغد فى الدراما الغنائية إلى قوة روحية . وكذلك ينقلب بيرجس مرديث الشاب المهموم الذى جاء من هوليوود إلى صورة تمثل الجيل الحائر ، يتيم لا فى الأسرة وحدها ، ولكن فى المجتمع أيضاً . إن « ونترست » ك مسرحية وكأداء قد أمست من الأعمال الخالدة فى تاريخ المسرح الأمريكى .

وكذلك بدأ فيليب بارى كأندرسن فيما نستطيع أن نسميه المسرح التقليدى . كان نجاح أندرسن فى أول حياته فى المسرحيات الواقعية الاجتماعية .

أما باري فقد تفوق أولاً في السكوميديا التي تسخر من طبائع الناس . وهو كالكثيرين غيره من أبناء جيله — ثمرة للدراسة المشهورة في كتابة المسرحية التي قدمها جورج بيرس بيكر ، في الندوات السبع والأربعين . وهو من خريجي هارفارد الذين رحلوا إلى برودواي مزودين بذوق سليم ، وحس دقيق بالأسلوب ، ونظرة ساخرة خفيفة إزاء القيم التي تسود النظام الاجتماعي . وفي سلسلة من المسرحيات الهزلية — « نحو باريس » ، « والعطلة » و « مملكة الحيوان » — صور هذا المجتمع بيد رقيقة ثابتة ، باحثاً في تلك القوى التي تفت من عضد المقد الاجتماعي كالطلاق وقوانين العمل ، ومدافعاً أقوى دفاع عن كرامة الفرد . وجوه هذه المسرحيات مرح ، والشخصيات ساحرة ، والحوار ينم عن ذكاء وحدة ، ولقد كان إحساس الكاتب بزمانه نافذاً حتى إن المشاهدين كثيراً ما أحسوا أنهم يرقبون رقصاً توقيعياً على حافة بركان .

وقد بلغ إدراك باري لمجتمعه مبلغاً كان يدفعه أحياناً من كتابة المسرحيات الهزلية التي تعالج طبائع الناس إلى ما لا مناص من تسميته بالمسرحيات الخيالية — وليس لدينا تعبير أدق من هذا — بالرغم من أنها تخلو بتاتاً من الجو الذي يحيط بقصص الجن . ففي مسرحيته « فندق العالم » التي نشرها عام ١٩٣٠ نراه يجمع زمرة من الشخصيات المألوفة في روايات سكوت فيتزجيرالد في ملعب شائع بين الأثرياء الذين ملوا حياتهم في قبلا على شاطئ البحر الأبيض . وهناك ما يوحي بمعنى ثانوي في المنظر ، وهو عبارة عن بهو مثلث ترى من خلفه البحر والسماء « كأنه وتد في المكان » تنتشر في أرجائه أشعة فنار مجاور ، كأنه — كما جاء على لسان إحدى شخصيات الرواية « أصبح الإله » . ونرى بعض الضيوف — كالعادة — يتجصصون في الصالون ، ويتبادلون الأحاجي التي يسخرون فيها من أحد أفرادهم

الذى يتصف بالمعظمة والذكاء العملى . وهذا الضرب من التسلية بنىء بما ينحنى ، لأن المشتركين فى اللعبة من الشخصيات - وهم على صعيد واحد لا ينتمى إلى مكان دون آخر معلقين فى الزمان والمكان - يستمرون فى استعراض حدود الحاضر والمستقبل ، مرة تلو المرة ، مقلبين أوهامهم وأحلامهم ، حتى يبلغوا فى النهاية لب الحقيقة . وحتى آتئذ لم يتطلب بارى من ممثليه سوى المهارة للصقولة للممثلين الهزليين الاجتماعيين . وهو يطلب منهم الآن أن ينموا قدراتهم على تجريد الشخصيات عرضاً وعمقاً .

أما مسرحية « هؤلاء هم المهرجون » التى نشرت عام ١٩٣٨ فقد كانت تتطاب أكثر من ذلك . كانت تتطلب مجموعة من الموسيقيين الذين يعزفون فى الصالات العامة ، لا لىكى يؤدى كل منهم دوره الخاص ، وإنما لىكى يخلق أيضاً مواقف حزينة تراجيدية . والقصة عبارة عن حكاية تمثل الخير والشر ينساق فيها كل شخصية من الشخصيات إلى أن يكشف عن دخيلة أفكاره بواسطة « كاشف للأوهام » . وإن يكن كل ما يكشفون فيه - تحت سحره - ينم عن الألم والخيبة : فهذا قزم ناجح على المسرح ، يعيش فى العار والفزع خشية أن يجد ابنه الطبيعى بعيداً عن المسرح ، وهذا رجل يتكلم من بطنه تعبر دميته عن الأفكار التى لا يود أن يصوغها لفظاً ، وهذا مساعد مسرحى يبحث عن مدير لمسرح إختفى اختفاء غامضاً . هذه مسرحية بلغت درجة قصوى من الابتكار ، وهى مسرحية حارة مشفقة لنسكة الرجل العادى فى مجتمع لا تدير دفته الأخلاق . وهى إحدى المسرحيات القلائل للمسرح المعاصر التجارى التى تعالج أحد الموضوعات الدينية

علاجاً مباشراً . وهي بقلم رجل جعل من نفسه مشاهداً يسره أن يرى العيوب والنقائص التي يتصف بها أولئك الخاملون المتقفون الذين يبحثون عن السعادة .

وعلى خلاف أندرسن وباري اللذين بدءا حياتهما في المسرح التقليدي ، نجد أن ثورنتن وايلدر يعلن لأول وهلة أنه صاحب تجربة جديدة . ويحد الجمهور الذي يشاهد أداء مسرحية « بلدتنا » التي ظهرت على المسرح لأول مرة في عام ١٩٣٨ أمام مسرح بغير ستائر وبغير مناظر . ويحدد بداية المسرحية دخول مدير المسرح يشعل غليونه . ويدلى قبعته على عينيه ، ويجلس لكي يتبادل حديثاً غير رسمي مع المشاهدين عن المسرحية التي سوف تعرض عليهم . وإذا كان المشاهدون قد ذعروا أولاً بغرابة هذا الأسلوب ، فإنهم سرعان ما يألفونه . ويجذب انتباههم جذباً قوياً نحو الممثلين يجدون أنفسهم مغمورين في قصة بسيطة عادية ما كانوا ليلحظوها لو تناولتها أيد غير هذه الأيدي ولو عرضت في ظروف للإخراج غير هذه الظروف . وليس بالمسرحية أسباب للصراع أو الجذب مما يعتبر عادة من ضرورات الدراما أو المسرح : هي قصة فتاة تنمو ، وتزوج ، ثم تموت في قرية من قرى انجلترا الجديدة بعيدة كل البعد عن القضايا الملتهبة في العالم الأكبر ، حيث أنها لا تسمع عنها تليحاً أو إشارة . ومع ذلك فهذه العزلة عنها ، التي يؤكد خلاء المسرح ، تعرض عرضاً حياً قوياً لمشكلات كل إنسان وظروفه ومواقفه ، حتى لقد وجدت هذه المسرحية الصغيرة - التي تبدو في ملابسها ومواقفها أمريكية بحتة - صدى مباشراً قوياً في قلوب وعقول مشاهديها في كل أنحاء العالم .

أما مسرحية « هربنا بجلدنا » التي نشرت عام ١٩٤٢ فقد كانت فرحة ( ٦٢ - الأدب الأمريكي )

انتهزها وايلدر لى يستخدم بها المسرح استخداماً خلاقاً فى كثير من المواقف . وموضوع المسرحية هو بقاء الجنس البشرى فى وجه الجهل ، والمصائب ، والعبث وهو يتحرك فى الزمن إلى الأمام وإلى الخلف بسرعة تذكر بعض النقاد برواية « بقطة الفينيجان » لليمس جويس . وتفتتح المسرحية بالطريقة الهزلية الفكثورية المألوفة ، حيث تناجى نفسها وصيفة لا تستحق . ولكن سرعان ما تميل حوائط الحجر بزوايا جنونية ، فيلتمس هومر وميوزس وحيوان باند صغير ، المأوى من جبل الجليد المقرب ، ويبحث الجمهور على أن يقدم مقاعده ليشتعل ناراً تحفظ الجنس البشرى من أن يتجمد .

ولما كانت المسرحية لا تتقيد فى شكلها بصورة معينة فهى تسمح بظهور الحيوانات النثوية فى مدينة الأطلنطى ، وبحول الوصفة إلى تابعة فى أحد معسكرات الحرب النهائية وبموكب من مواكب عظماء الفلاسفة . إن مسرحية « هربنا بجلدنا » تشبه الكوميديا الموسيقية أشد الشبه من حيث التنوع وامتزاج العواطف ، ولكن موضوعها احتفال بالبشرية أكثر منه عرضاً لها ومن ثم فإن استخدام وايلدر للمادة المألوفة والتقاليد المعروفة بطريقة جديدة يقترب اقتراباً شديداً من ذلك للمسرح الشعري الخلاق ، الذى حث أونيل زملاءه نحو التطلع إليه .

إن كل كتاب المسرحية الذين قدمنا الكلام عنهم افتوا نظر الجمهور أولاً فيما بين عامى ١٩١٥ و ١٩٣٠ ، وطاونا معاونة كبرى على نضج الدراما الأمريكية وكان لهم كثير من أتباعهم الموهوبين — مثل روبرت شرود الذى عرف بتجاوبه الحساس مع الموقف السياسى العالمى ، وسدنى هوارد الذى عرف بتعمقه



الآراء الاجتماعية — وهؤلاء مهدوا في الثلاثينات من هذا القرن لظهور كتاب مسرحيين من أمثال كليفورد أودتس وسدنى كنجزلى، الذين مثلوا على المسرح شدة سنوات الأزمة العالمية . وقد وضع أونيل وأتباعه مستوى رفيعاً للدراما الأمريكية ، ونفخوا في الصور لاستدعاء الكتاب من أصحاب الخيال والحيوية والمهارة الفنية .

والدراما كغيرها من الفنون لا تلبث في ذروة مجدها أمداً طويلاً . ومع ذلك فإن الدافع الذى هز المسرح الأمريكى في العشرينات تكرر ظهوره في عشرات السنين التالية ، في الدراما الشعبية التى سادت في الثلاثينات ، وفي المسرحيات الهزلية الساخرة القوية التى ألفها جورج كوفمان وغيره من أعوانه ، مما أدى إلى ظهور المآمى الشعرية العميقة التى وضعها آرثر ميلروتزسى وليامز بعد الحرب العالمية الثانية . ولكن هذه المسرحيات تفتنى إلى عصر متأخر ، فترجىء الحديث عنها إلى فصل آخر من هذا الكتاب .



## تمدين الفكاهة

بقلم والتر بليز

إن التطورات التي أحدثت في المجتمع الأمريكي في مستهل هذا القرن لم تبلغ في أى لون من ألوان الأدب المعاصر في أمريكا ما بلغت في الفكاهة . فلقد كان كتابنا الفكاهيون الكبار حتى العشرينات من هذا القرن ريفيين أو غربيين في نزعاتهم . أما فيما بعد العشرينات فقد كانوا مدنيين في اتجاهاتهم مخالفين بذلك من سبقوهم .

في أوائل القرن الثامن عشر خلق بنيامين فرانكلين شخصية رتشاردسوندرز الفقير الذى استطاع أن يقود صفاً من الشخصيات الفكاهية التى تمتعت بشعبية كبيرة ، بعثت الغبطة خلال قرنين من الزمان بين القراء فى جميع أرجاء البلاد ، بل وكثيراً ما شكلت القرارات السياسية ذاتها . وكان رتشارد الفقير يتصف بالصفات الأساسية لهذه الشخصيات . كان رجلاً ريفياً . وأحب الحكاء الفكاهيين إلى النفوس هم الذين يدلون بلمحاتهم وموضوعات حديثهم على القرى التى منها جاءوا أو الأصول التى ينتمون إليها . كان رتشارد الفقير أمياً ، ولكنه كان حاذقاً مجرباً فى شئون الدنيا فاستطاع أن يدلى بالعبارات اللفظية التى لقيت استحسان جمهور يقدس ما يسميه « إحساس الخيول » . وكذلك كانت الحال مع الفكاهيين الذين جاءوا من بعده واستعملوا اللغة الدارجة . ومنهم دافى كروكت وهو عضو الكونجرس الأسمر الذى عاش على الحدود ، وكان

هناك «هوزيا بجلو» الفلاح اليانكى الذى رسمه لول ، والذى قال عنه مبدعه إنه يجسد « الإدراك العام الذى يحويه الضمير ويشيع فيه الحرارة » . وكان هناك جوش بيلينجز ، رجل شديد الحياء من أوهايو ، رسمه ٥٠ و شو ، وعقيدة جوش هى فى لغة عامية « عليك أن تكون حكيمًا قبل أن تكون ذكيًا » . وكان هناك مارك توين ، الذى خلق « هك فن » ذلك المشرذ من إقليم مسورى ، وهناك مورجان ذلك اليانكى من كونكتيكت — وكلاهما كما قال مارك توين جاهل بما تحويه الكتب ، موهوب فى ذكائه ، يستطيع أن يضرب فى العالم بذكاء .

وآخر عملاق فى موكب رجال الفكاهة الوطنية رول روجرز ، ذلك الراعى الذى ولد فى أو كلاهوما . وهو يقول : « نقدأ أكثر من الطعام ، وذلك لأنى بقيت ريفيًا » . وبفضل تنوع وسائل التعبير — الصحف الفكاهية ، والصور المتحركة والراديو — فإن رول فاق فى شهرته كل من سبقه فى هذا الاتجاه . وبموته انتهى الموكب ، وقد مات ميتة رمزية ملائمة فى عام ١٩٣٥ فى حادث اصطدام طائرة . ومنذ ذلك الحين برز فى الصف الأول بعض رجال الفكاهة القدامى . فأحرز هارى جولدن ، بصفة استثنائية ، نجاحًا باهرًا ، وكان كثير مما يبشر به يلائم العهد فأعانه ذلك على اتساع شهرته ، وراجت له فى وقت واحد ثلاثة كتب تحوى تعليقات فكاهية . ولم يظهر — برغم ذلك — فى ربع القرن الذى تلا وفاة روجرز أى فكاهى من نوعه لديه ذرة من بروز .

وكان روجرز خلال سنواته الأخيرة نشازاً فعلياً فى عصره ، وكان وجوده دليلاً على أن التقاليد الفكاهية القديمة فى طريق الزوال . وقد أدى انتشار التعليم إلى اعتقاد كثير من الأمريكيين أن المعرفة العلمية التى كان يسخر منها

الفكاهيون القدامى أفضل لبلوغ الحكمة من الإدراك الفطرى . ولم يعد عدم التوافق بين الجهل ونفاذ البصيرة — موضع الفكاهة القديمة — أمراً مؤكداً . وحلت محل المدنيات الريفية والساحلية التى تربي فى أحضانها الفكاهيون باللغات العامية مدنية المدينة التى لا تحترم من يتحدث باللغة الدارجة . وبدأت فى الظهور فكاهة من نوع جديد وطراز مختلف .

والجدة التى تعهدت إلى حد كبير نمو هذه الفكاهة الجديدة — حتى قبل بدايتها فى عام ١٩٢٥ — أثبت أن تهتم بالقراء فى المدن الصغيرة والقرى ، وقد كانت لهم فيه من قبل أهمية كبرى بين جمهور المهتمين بالفكاهة .

جاء فى دليل مجلة «نيويورك» أنها ليست بالمجلة التى تحرر للعجوز الشمطاء . ولن تهتم المجلة بما يدور فى خلدها . . . إنما «النيويورك» صراحة هى المجلة التى تنشر لسكان المدن . ومن ثم فسوف تتفادى عاملاً من العوامل التى تعوق أكثر المطبوعات الوطنية . إنها تتوقع توزيعاً وطنياً ضخماً ، ولكنها تعتمد على الأفراد ذوى الاهتمامات المدنية .

وسيطر على النيويورك ، هارولد روس مؤلف هذا الدليل ، وكان رئيساً لتحريرها ، وهى المجلة الأمريكية الفكاهية الهامة الوحيدة منذ عام ١٩٣٩ — وظل صاحب النفوذ فيها حتى وفاته فى عام ١٩٥١ . فلم يكن من العجيب إذن أن يكون هذا التصريح الذى جاء فى الدليل نبوءة صادقة عن تاريخ المجلة . ولم يكن من العجيب أيضاً أن تجتذب النيويورك أربعة من أبرز الفكاهيين وترعاهم ، وهم جميعاً من أصحاب الذوق المدنى الصريح .

وهؤلاء هم كلارنس شبرد داي (١٨٧٤-١٩٣٥) وروبرت بنشلي (١٨٨٩-١٩٤٥) وجيمس ثيربر (١٨٩٤-١٩٦١) وسدني جوزيف برلمان (١٩٠٤-٠٠٠٠). وقد بلغوا جميعاً الصف الأول في العشرينات وما زال لهم من يقدرونهم من القراء. وهم لم ينفصلوا عن الماضي تمام الانفصال — ولم يحاول ذلك أى رجل من رجال الفكاهة — إلا أنهم كتبوا على الرغم من ذلك فكاهة تستند إلى فروض وأساليب مؤكدة تختلف كل الاختلاف عن أساليب الفكاهيين القدامى: وكذلك استخدموا حيلاً فنية جديدة.

وكان داي ابن سمسار في شارع وول ستريت. واشتغل في البورصة بعد تخرجه من جامعة ييل، ثم التحق بالأسطول الأمريكى خلال الحرب الأمريكية الإسبانية. ثم أصبح صحافياً، وكاتب مقطوعات ومقالات وكتب. ولم يهتد إلى أفضل أساليبه الذى جذب إليه الجمهور إلا بعد أن كتب سلسلة من الذكريات المائلية لمجلة نيويورك ر و غيرها من المجلات. وراجت في التوزيع «الإله وأبى» و «الحياة مع أبى» و «الحياة مع أمى» التى نشرها في أعوام ١٩٣٢ و ١٩٣٥ و ١٩٣٧. وضربت الرقم القياسى في إقبال الجمهور على المسرحيات التى وضعت على أساس هذه الكتب الثلاث، وكذلك نجح القلم السمانى الذى صور مناظرها نجاحاً منقطع النظير.

و «الأب» كما صوره داي ربما كان من الممكن أن يصبح فيلسوفاً عملياً من طراز قديم لو أنه نشأ نشأة ريفية وتعلم أن يلفظ الحكم بأسلوب فكه. وهو — كرتشارد المسكين — وصل إلى آراء ثابتة فيما هو حق وصواب على أساس الفكر النافذ والتجربة، وهو يقف مواقف تنم عن الشجاعة، ويعلم

عنها صراحة وهو يضيق بأولئك الذين « يكثرون من اللفظ في الحديث و يبدون انحطاطاً في السلوك في شئون التجارة والسياسة » :

« كان ساخطاً عليهم ، يطالب بإبعادهم ... وكان يصطدم مرتين كل يوم بانتظام بما تنشره الصحف . وشق عليه أن يرى لماذا خلق الله كل هؤلاء الأغبياء ... وحاولت أن أغريه ... بقبول الدنيا كما هي ، وأن يلائم بين نفسه وبينها ، مادام يشق عليه أن ... يغير وحده الدنيا بأسرها . واستمع أبى إلى هذا الحديث مرتاباً ... » .

إن الإله نفسه لا يخيف هذا الرجل الفذ المشعث : « والظاهر أنه تخيل إلهاً على صورته . إلهاً لا يقدر العاطفة قدراً كبيراً ، ويقيم للقوة والكرامة وزناً كبيراً . إن الإله والأب ... كانا دائماً يتفقان في النظرة » .

والشبه بين الأب والسكان الريفيين القدامى واضح جداً . ولكن اللون الذى يصوره به الكاتب يتباين تبايناً تاماً مع اللون الذى اختاره المؤلفون فى القرن التاسع عشر الذين صوروا شخصيات مشابهة . ذلك أن المؤلفين المتقدمين - مثل مارك توين وهو يصور هك فن - كانوا يعجبون بمثل هذه الشخصيات - ويتفقون معهم فى آرائهم . أما داي - رغم إعجابه بصورة « الأب » - فيعتبره شخصية عجيبة ولى عهدا . وهو يتشكك فى معايريه ، ويسخر من أحكامه ، ويتهكم على أساليبه البائثة . إن « خصوم » قصة « الأب » فى أكثر المواقف لم أفراد أسرة متساهلة فى تفكيرها ، لا تحمل تبعه فى أعمالها . إنهم لا يعرفون حاهم فاعلون . وهم يتمثرون ويخطئون . ولكن « الأب » يفشل فى الحصول

على ما يريد ، والأسرة تكافح في سبيل النصر . و « الأم » خاصة بتساهاها ، وتسامحها في الحق وعدم تقيدها بالثقواعد والأخلاق ، تغلب « الأب » دائماً بفظنتها . والتباين واضح بشكل خاص في أحد المواقف التي تلجأ فيها الأم إلى حيلة أمريكية ( يانكي ) قديمة ، وهي تخوض معركة في النضال الدائم بينها وبين « الأب » بشأن نفقات البيت . وقد أفلحت هذه الخدعة قديماً لأن مخترعها استطاع بمكره أن يصمم الحيلة . وأما الأم فقد استطاعت - على عكس ذلك - أن تنجو من أزمة الموقف بطريقة أخرى لأنها بضعف منطقها لا تستطيع بالطريقة الأولى أن تغلب على زوجها في ذكاء التصرف . ولا يترك داي مجالاً للشك في أنه يؤثر طريقة « الأم » في تصرف الأمور .

وكذلك بنشلي ، وثربر ، وبرلمان ، يصورون - كما فعل داي - شخصيات مختلفة ، ولكنهم يشورون أيضاً ضد المعايير القديمة . إن أسلاف الفكاهة لهذا الثالث ، في القرن التاسع عشر ، كانوا كالسيوف المصلتة على الشخصيات التي تمثل البدانة الطبيعية . كانت هذه الشخصيات ساذجة ، منحرفة في تفكيرها . وقد أمسك « هوزيا بجلو » سيف النقد - مثلاً - في شخص بيردوفريد ساون ، وهو وغد غبي فاجأته صيحة الحرب التي هاجمها هوزيا هجوماً شديداً . وقد وفق مارك توين حينما أطلق على هذه الزمرة اسم « البلهاء الملهمون » . وسماهم غير « الكوميديين للتأدين » . وقد أخطأوا الحكم على المشكلات الجارية بمقدار ما أصابت الشخصيات التي تمثل الإدراك الساذج .

يقول برنارد دي فوتو « إن الكوميديين للتأدين يقدمون أنفسهم كأشخاص بلغوا أقصى حد في الحماسة ، في حين أن الكوميديين الحديثين



يقدمون أنفسهم أشخاصاً باغوا أقصى حد من النورستانيا . وليس هناك بينهما من فارق آخر » . وقد يكون هذا حقاً ، ولكن الفارق ثورى خطير .

كان روبرت بنشلى من أهم المحررين فى « النيويورك » وغيرها من المجلات والصحف ، كما كان عاملاً من عوامل مكاسب الناشرين الذين نشروا مجموع مقطوعاته فى خمسة عشر كتاباً ، بل ومكاسب شركات السينما التى صورت نحو خمسين قطعة صغيرة ألقى فيها بعض المونولوجات . وكان بنشلى دائماً يلعب دور « العصبى الشديد » فى كتاباته الشعبية الشائعة ، وفى الأدوار التى مثلها على الشاشة . والشخصية التى يرسمها تلقى العقبات عند قيام صاحبها بأعمال بريئة يود أن يؤديها - كأن يترك حفلاً عندما يريد ، وأن يدخن سيجارة ، وأن يلبس رداء أبيض ، وأن يلتقط زهراً ، إلى غير ذلك . وقد أمدت خيبة الرجاء هذه الشخصية بأنواع مختلفة من الشذوذ والعقد تبينت فى عمل صاحبها . ولا يعجب القارىء أن يجد هذه الشخصية المزعومة تستنكر أعراض الجنون فى حين أنها تتصف بها جميعاً .

ويقول ابن بنشلى « إن فى بعض هذا الكلام مبالغة ، ولكنها مبالغة لا تبلغ ما يظن الناس . كان بنشلى كاتباً ذاتياً إلى حد كبير ، وأكثر ما كتب يتأثر بأحاسيسه نحو نفسه . وهذا الكاتب الحديث إذن يبالغ ، كما كان يفعل الكتاب القدامى . ولكن بينما كان هؤلاء يبالغون فى الصعاب التى يتحتم عليهم التغلب عليها وفى قدرتهم على مواجهة هذه الصعاب ، كان بنشلى يبالغ فى تفاهة مشكلاته وفى عجزه عن علاقتها . وكانت مشكلات المؤلف تشبه مشكلات شخصيته الكوميديّة التى رسمها . وقد رسم بريانت الثالث صورة .

جانبية لهذا الكاتب الفكه ، ووضع للصورة عنواناً فرعياً قال فيه « دراسة في الفشل المهني » ، ويذكر أن فكرة بنشلي عن نفسه هي فكرة رجل تذله وتهزمه التوافه دائماً : « ... إنه لا يرى نفسه أستاذاً للكميديات الممتازة ، وإنما ضحية للتراجيديا المنحطة . وإذا كان الملك لير قد فقد عرشاً فقد فقد بنشلي وظيفته . وإذا كان قلب روميو قد تحطم ، فإن رباط حذاء بنشلي قد انحل . وإذا كان هؤلاء قد انعدموا فقد انعدم هو كذلك . وليس لأسباب مذلتة نهاية » . إن فكاهة بنشلي تستخدم دائماً أسباب المذلة هذه ، وفشل الشخصية المزعومة ، في معالجة توافه المشكلات . وهو يتحدث عن العمل في « مجال الجنون » . ويلاحظ بريانت « أن كل صفحة من صفحات كتبه تزخر بسقطات تدعو إلى الحيرة ... وتؤدي إلى الجنون . إن الجنون يتغلغل بمجال فكاهته إلى درجة تجعل من الضروري إعادة القراءة لإدراك ما تنطوي عليه الفكاهة من ظواهر أخرى » .

ولم يكن من غير المؤلف في الفكاهة السابقة أن تجد المحرفات أخف من هذه ، مؤقتة ، أو حتى عنيفة ودائمة . وكمن أديب فكاهي دفع الجمهور إلى الضحك من « بلاهتهم الملهمة » . ولكن الفارق بين الشخصية المزعومة وشخصية مبدعها كان مفارقة هامة . وقد تلاعب رسل لول بالفوارق بين نفسه - وهو رجل عاقل منطقي سليم في نظراته - وبين بيردوفريدم ساوين - وهو على جنون خفيف ، غير منطقي ، سقيم في نظراته . وقد أدى هذا التباين إلى السخرية ، وأدت السخرية إلى الفكاهة . وكما ابتعد كلنز عن « باب فن » صاحب « الرأي الخاطئ » عندما كان باب يمتدح التفرقة العنصرية ، يخالف في ذلك رأي

كلمنز، نجد أن كثيراً من الكوميديين الأدباء يعملون الإشارة بالضمير « أنا »  
في كتاباتهم على خلاف واضح كوميدي ساخر مع خالق هذا الضمير .

كان الاتجاه الجديد لا يؤكد الفوارق ، وإنما يؤكد المشابهات . فبنشلي  
يبالغ فيما يعتقد أنه صفاته الخاصة . والمتوقع من ذلك أن القارئ بدلاً من أن  
يشعر بالاستعلاء على الشخصية الكوميديّة ، يرى نفسه فيها ويعطف عليها .  
فيقول لنفسه « إن هذا الشخص يعاني ما أعاني من خيبة وعجز ومخاوف . وهو  
يتصل بالشخصية المزعومة عن طريق شعوره بالضييق من كل فرد يلاقيه ويحد  
عنده ثقة بذاته : من الخبراء الأكفاء ، من الانتهازيين ، من سيدات النوادي ،  
من العلماء — كل أولئك السذج الذين يتسكفون مع البيئة ( وربما كانوا مخدوعين  
في أنفسهم ) . و « الأب » عند كلارنس داي شخصية تنتمي قطعاً إلى صف  
الخصوم . وينحاز بنشلي مع « الأم » .

أما جيمس ثربر فقد اشتغل في عدة صحف قبل أن يلتحق بالنيويورك  
في عام ١٩٢٧ ويبقى بها حتى وفاته . وقد نشر عدة كتب شعبية واقتحم  
شارع برودواي ودور الصور المتحركة .

وبحث ثربر في طبيعة الفكاهة يدل لأول وهلة على اتفاقه مع بنشلي :

« إن الأمور التي نضحك منها مريعة أثناء وقوعها ، ولكنها تدعو إلى  
الاستهزاء بعد انقضاءها . ومن الناس من يضحك لأنه مر بمثل هذا الموقف ...  
وأعتقد أن الفكاهة هي أفضل ما يقرب من المؤلف ، أو من ذلك المؤلف الذي  
نحس فيه بالذلة والغم والأسى . الفكاهة ضرب من ضروب القوضى العاطفية تروى

في أناة وهدوء على سبيل الذكرى. إن ما نألفه ألفة شديدة ينطوى على الضحك. والناس قد يضحكون من شعورهم بالإشفاق على أنفسهم شعوراً رقيقاً ، كما يضحكون من شعورهم بالاستعلاء .

إن الإذلال ، والفوضى العاطفية تذكر بالمغامرات الطائشة التي يقوم صاحب الضمير « أنا » في مقطوعات بنشلي. والتطابق الذي يحدث بين القارئ والشخصية التي تعاني إنما هو تطابق معين . ويضيف إلى ذلك ثربر أن الحوادث « تروى في هدوء وأناة على سبيل الذكرى » - وهذه ملاحظة نافذة تنطبق أيضاً على طريقة بنشلي في رواية خبراته العاطفية .

ومن الأمثلة الطيبة لذلك جانب من قصة ثربر لما حدث في مدينه كولمبس بولاية أهايو يوم تحطم السد ، قال :

« إن الوسيلة الوحيدة الممكنة لفرارنا كانت هروبنا من المنزل ، وهي خطوة كان الجدد يعارض فيها أشد المعارضة ، ملوحاً بسيفه العسكري القديم . وقد زجر صائحاً « هيا أيها الأبناء ! » . وقد مرت في ذلك الحين المئات من الناس بجوار بيتنا مذعورين مولولين ، منادين « اتجهوا شرقاً ! اتجهوا شرقاً ! » فاضطررنا إلى إخماد صوت الجدد بضربه بلوحة الكواء . ولما كان هذا الرجل العجوز بحجمه الثقيل للبطيء عائقاً لنا - وكان يرنو في طوله على ستة أقدام ويزن ما يقرب من مائة وسبعين رطلاً - فقد سبقنا في نصف الميل الأول كل من كان بالمدينة فعلاً ولولا أن الجدد قد ثاب إلى رشده عند ملتقى طريق باريسز بشارع المدينة ، لأدركتنا من غير شك المياه المتدفقة وغمرتنا - - لو كانت هناك بقية من مياه تتدفق » .

أى خراب هذا ! ومع ذلك فإن المؤلف يمدى فى تدوينه للحوادث هدوءاً وسكوناً بالغين ! وليس هناك ذكر لموقف الراوى : وبطريقة هنجواى التى يحكم بها الانفعال ، نراه لا يكتب عما يشور من عواطف ، وإنما يكتب عن الأحداث التى تبعث العواطف . ومن المفارقات المهمة ما نلحظه من حوادث جارفة من ناحية ، والموضوعية فى وصفها من ناحية أخرى .

ولما كانت هذه القطعة المختارة قد وردت فيما يزعم الكاتب - مداعباً - أن يكون سيرة حياته ، عنوانها « حياتى والأوقات العصبية » ، وتستند على الأقل إلى خبراته الشخصية ، فإن ذلك يوحى بأن ثربر يميل مثل بنشلى إلى أن يطابق بين نفسه وبين ضمير المتكلم الذى يحكى الرواية بشتى الطرق الرئيسية . ووصف المؤلف « للفكاهيين » يدل على أنهم يتأهلون لكتابة الفكاهة على طريقة ثربر يعيشهم كما تعيش شخصياتهم :

« إنهم يحبون حياة . . . توثب وفزع . . . وهم يبرعون فى التغافل فى المشكلات الصغيرة : إنهم يقتحمون بيوتاً غير بيوتهم ، ويجرعون طلاء الأثاث على أنه دواء للمعدة ، وهم يسوقون سياراتهم فى حدائق الزهر التى يملكها كبار الجيران ، والتى نالوا عليها الجوائز . . .

« إن مثل هذا الكاتب يسير قلقاً أنى توجه ، مستعداً إلى الثورة والصياح إذا سقط إناء الفطير أو ارتفع إزار امرأة . وإشاراتى هى انمكسات مضحكة لرجل لم يتكيف مع البيئة ، وراحته هى السكون الموقت

لرجل أخذته الحيرة . . . وهو يكثر الكلام في صفائر الأمور ، ويقلل من الكلام في عظامها .

هذا هو ما يميز « الكاتب الفكه » . وهو أيضاً ما يميز الشخصيات الرئيسية ومغامراتها في مقطوعات ثربر . ويصور ثربر بوصفه فناناً مصوراً أمثال هذه الشخصيات : رجاله « خائبون هاربون . وهم يجاهدون أحياناً جهاداً غامضاً في سبيل الخروج من مأزق دون أن تراهم عين ( من حجرة ، أو موقف ، أو حالة عقلية ) . وفي أحيان أخرى تراهم حيارى ، وهم أقل شأناً وأضعف نخوة من أن يتحركوا » وهم كشخصية بنشلي في حيرة من أمرهم دفعهم إليها الناس والأجسام التي لأحياء فيها .

ويشهد بنشلي لبرلمان بالقيادة في « ميدان الجنون » . وكان برلمان نجماً آخر من نجوم نيويورك ، وقد رسم رفيقه على صورة رفيقى بنشلي وثربر . وهو أيضاً قد أدركه الفشل وخيبة الأمل . وهو أيضاً عاجز في عالم معاد غلبه الترابط الحر بين الأفكار أكثر مما غلبهما . يقول : « تسرب اللون من وجهي ، إلى أذني ، إلى المصعد ، ثم خرج من قسم السيدات والآنسات إلى قسم أدوات المنزل » .

ولشخصيته للزعومة صفتان : إنها أولاً تحاول أن تختال وأن تتسلط . إنها شخصية رجل أقل من العادي في محضره ، ولكنه يخدع نفسه فيحسب أنه كالكلب الأنيق . تسمعه في تواضع يقول : « إلتنى أمثل اليانكى أحسن تمثيل ، ذلك اليانكى الذى يشبه جارى كوبر ، ويعنى كفا اناء »

تص مثل

فريد أستير . . « وهو يصف نفسه « بهذا الرجل الذى تغلب بمجرد اتزانته وجاذبيته على كل ما يعوق الجمال الأثيرى . . » ورغم أنه رجل محدود الذكاء إلا أنه يحاول أن يوهم السامع بعلمه . وهو يحشر فى صفحاته عبارات فرنسية وألمانية وإيطالية لها جرس ورنين ، وكلمات أجنبية يصف بها الملابس والأطعمة الغريبة .

والصفة الثانية لشخصيته المزعومة هى أنها قد تأثرت أبلغ الأثر بوسائل الإعلام الجماهيرية . فهى شخصية رجل يعتقد فى الإعلانات التى اخترعها الخداعون فى شارع ماديسون . وهو يظن أن العالم الخيالى الذى تصفه مجلات القصص الجارية والسينما والتلفزيون حقيقة واقعة . والمتمة والروعة فى أسلوبه هى أنه يضرب دائماً فى مجالات وسائل الإعلام الجماهيرية غير المعقولة . يقرأ الإعلان ويتبع إرشاداته بثقة تامة . ويقرأ القصة أو يشاهد فلماً متحركاً فى السينما ثم يؤلف الخيالات التى تفوق فى إغراقها واستحالتها ما اطلع عليه أو شاهده . وكثيراً ما تكون هذه الخيالات مصاغة فى عبارات أو جمل فى قالب السكيشيه . فهو يزعم « أن أصفى الجواهر يتلألأ على رقاب السيدات اللائى يطفئن بجالهن بريق الجواهر . وإذا لم يحرس كلاً منهن أدونيس حقيقى ، فالخارس على الأقل من أصل إغريقى » . ثم يقول فى مكان آخر : « لم تهتز عضلة واحدة فى فسكى الأسفل . . . عندما مر موكبنا الصغير بمجموعة من رعاة البقر يستلقون خارج «صالون الفتاة الذهبية» ، وقد سكتوا منذ زمان طويل عن ملاحظاتهم النافذة قبل أن أصمهم بقولى « هؤلاء الخنازير » .

والقارىء يرى فى هذه الشخصية المزعومة — كما يرى عند قراءته لبنتلى ( ٧٢ - الأدب الأمريكى )

وثربر — رجلاً يشبهه أشد الشبه « . إن تصور برلمان المستقبل الذى يريده الإنسان لنفسه هو — من بعض النواحي — أفزع من أى شىء آخر . وهو ترجمة هزلية لما صورده هكسلى فى كتابه « العالم الطريف » أو أورويل فى كتابه « ١٩٨٤ »

ولم يكن هو الكاتب الوحيد فى هذه المجموعة الذى ترتبط شخصياته الهزلية بشخصيات القصص الأكثر جدية . قد أشار بيتردى فريز منذ سنوات إلى التشابه المريب بين ارجل الصغير الذى رسمه ثربر وشخصية ألفرد بروفروك التى صورها ت. س. اليوت — « فكلاهما يتصف بنفس الشعور بالتورط . . . ونفس الانقماش فى الجزئيات المرهقة ، ونفس الشعور بحطة للنفس ، ونفس الحرص . . . ونفس الخوف . أو أن شخصاً — بإيجاز — سيفاجئه بسؤال » . ونستطيع أن نمد فى المقارنة حتى تشمل شخصيات كثيرة فى القصص الحديثة فإن شخصية سين أوفولين تظهر كأنها شخصية نقيض البطل .

« إنه يُصور دائماً وهو يتحسس طريقه متحيراً ، غاضباً ، ساخراً ، خائب الرجا ، منعزلاً فى محاولاته اليائسة لكى يفرض معتقداته الشخصية التى تسمى على أوضاع المجتمع . . . وسواء أكان ضعيفاً ، شجاعاً ، ذكياً ، أم مرتبكاً ، فهو دائماً يسير وحده . وإلى ذلك يرجع السبب فى أن الكتاب — فى العشرينات الفاصلة — شرعوا عامدين . . . فى حفر كهوف خاصة ، أو مأوى ضد الغارات الجوية لهم وحدهم ، ومن هناك بدأوا يؤلفون هزليات خاصة ، أو رثاء ، أو صوراً خيالية وأساطير ، فى سبيل ملء الفراغ المتخلف عن وفاة البطل الاجتماعى بالعصاة



الذين لا ينتمون إلى المجتمع ، والشواذ ، وصغار المتنبيين ، أو — في إيجاز — بالمنحرفين و « نقائص الأبطال » .

وتتضح العلاقة بين فكاهة ثربر ونظرته الجادة إلى الإنسانية إذا عرفنا ماذا كره ثربر في أسلوب غير فكاهي عن رأيه الخاص في الإنسان .

« لقد زعم الإنسان دائماً لسبب عجيب أنه أرق صورة من صور الحياة في الكون . وليس هناك بطبيعة الحال ما يستند إليه هذا الرأي . إن الإنسان ليس إلا أرق صورة من صور الحياة فوق كوكبه . ويرتكز تفوقه على قاعدة هزيلة عارضة ، ذلك أن لديه القدرة على الكلام المنطوق ، ومن هذه القدرة — في بطل ومشقة — طور قدرته على التفكير المجرد . والتفكير المجرد في حد ذاته لم ينفع ( الإنسان ) بمقدار ما نفعت الغريزة الحيوانات الأدنى ... والإنسان بتخليه عن الغريزة والتماسه العقل تطلع إلى ما هو أعلى من تحقيق الأهداف الطبيعية . لقد تقدم في أفكاره وآرائه ، وسار في حياته كالقرد بهذه الآراء . لقد نبذ الحياة التي أعدت لها الطبيعة . وبتحرره في مجال الفكر والخيال العجيب المعقد أمسى أقل المخلوقات تكيفاً فوق هذه الأرض ، ومن ثم كان أشدهم حيرة ولا مراء في أن الإنسان أبعد عن معرفة الحق من أي حيوان آخر حتى أدنى الحشرات » .

وأود أن أقول إن فكاهة ثربر ومعاصريه تمثيل هزلي للإنسان في هذا الموقف العابس . أجل إنه عابس إذا فهمنا الفكاهة فهماً حرفياً ، لأن دعاية هذا «المقد الذاتي لا ينبغي أن تؤخذ بحرفيتها . وقد كانت الفكاهة الأمريكية الوطنية

دائماً مطهراً من الهموم والاضطرابات النفسية — كفاح أمة ديمقراطية في سبيل  
البقاء ، والمشقات التي لاقاها المهاجرون الأوائل ، ومآسى الحرب ، والانقلابات  
التي صاحبت الانتقال من مجتمع زراعى ريفى إلى مجتمع صناعى مدنى —  
وعاونت الفكاهة في هذا صحافة حرة . وبهذا المعنى يكتب داي وبنشلى وثربر  
وبرلمان بأسلوب جاد قديم . وكذلك كانت مزاعمهم ومعتقداتهم متفقة  
مع معتقدات عصرهم . غير أن اختلاف طبيعة مزاعمهم والتطور العظيم في  
معتقداتهم أدى بهم إلى أن يكتبوا الفكاهة في أسلوب يختلف اختلافاً شديداً  
عن أسلوب الماضى .

## الشعر واللغة

بقلم نورمان هولز بيرسن

إذا كانت الحركة الطبيعية هي الدافع إلى أدب أمريكي حديث قوى ، وإذا كانت قد أمدت هذا الأدب بكثير من مادته ، فقد كان يفتقنها الشكل الملائم واللغة المناسبة لكي تمكن هذا الأدب من التعبير الكامل باعتباره فناً من الفنون . وكما ذكر إدمند ولسن في كتابه « قلعة آكسل » الذي نشره عام ١٩٣١ كانت هناك حركة ثانية — تسمى أحياناً بالرمزية وأحياناً أخرى بالتحليلية — هي التي قدمت التوازن المطلوب ، ومكنت الأمريكي في العشرينات والثلاثينات من أن يضع خبرته بالعالم الحديث في أعمال لها أهميتها في الفن الأدبي .

والكتاب الذي يمثل أكثر من غيره ولوج الكاتب الأمريكي في القرن العشرين هو « تربية هنري آدمز » . فهذا الكتاب الأمريكي الحديث الذي يسير على القواعد الكلاسيكية ، والذي كتب في عام ١٩٠٥ هو تاريخ حياة رجل بقلمه ، ظن أنه ولد في جو القرن الثامن عشر ، جو جده الأول وجده الثاني ( وكان كلاهما رئيساً للولايات المتحدة ) ثم تدرب في القرن التاسع عشر على مسؤوليات القرن العشرين . وقصته تشبه قصة الولايات المتحدة ذاتها ، فالولايات المتحدة — كأمة — ولدت في القرن الثامن عشر ، واشتد ساعدها في القرن التاسع عشر ، ولكنها في عام ١٩٠٠ وجدت نفسها عند اعتاب ما لم تألفه .

ولو أن طبيعة المذهب العقلى وتطوره فى القرن التاسع عشر بقيت ثابتة لكان القرن المتوسط فترة ازدياد الثقة الفكرية فى استخدام العقل ، ولو بقى تعريف الواقع والطبيعة كما هو ، لتعلم الفرد ما تقومون عليه من قواعد وأصبح أستاذاً فى تطبيقاتهما . و كتاب «تربية هنرى آدمز» يبين محنة الرجل الأمريكى الحساس ، الذى يشعر أن عالمه الجديد كان جديداً حقاً .

إن بداية قرن جديد فى تقديم الزمن جعلت الكثيرين من الكتاب الأمريكان الجادين يدركون مدى التطور الذى حدث إدراكاً واقعياً . أدركوا أن القرن الثامن عشر كان عصر الإيمان بالنظام فى العالم . أما ماواجهه هنرى آدمز فى مستهل القرن العشرين فهو انقلاب غير معقول للبديهيات والتعريفات القديمة . وهذا الانقلاب الجديد جاء مكتسحاً وعلى عجل أشد مما جاء الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة . تزعزح المنطق الأرسطوطيلى من موضعه ، وانتهى عهد هندسة إقليدس فيما يتعلق بالمكان . وفقدت طبيعة نيوتن أوليتها . وأخذت حقائق الطبيعة تتعرض على الدوام لإعادة تحديدها لما استحدثت فى الجيولوجيا والكيمياء وعلم الأحياء والفسيولوجيا والطبيعة والبصريات وعلم النفس . ولم تعد قوانين الكون القديمة كما كانت ، ولم تعد كافية لتفسير ظواهر الطبيعة . وإذا تحدثنا عن هذا الموقف بالإشارة إلى الكتابة الجديدة ، أمكننا أن نقول إن الاستعارات الأدبية التى كانت تتوقف على التعريفات القديمة لحقائق الطبيعة أمست الآن غير صالحة . وقد حدث هذا لأنها لم تعد تقرأ كاستعارات ، وإنما تؤخذ على أنها تعابير تناظر الحقيقة حرفياً . وتطلبت الاستعارات الجديدة لغة جديدة تأخذ فى اعتبارها المقاييس الجديدة للحقائق . واللغة الجديدة أيضاً تطلبت من ناحية أخرى استعارات جديدة .

تعلم رجل القرن العشرين أن يرى رؤية مختلفة كما رسم له سـ. بزان ، وأن يستمع بطريقة مختلفة كما فعل شمبرج ، وأن يفكر بطريقة أخرى ، بالمنطق الرمزي غير الأرسطاطيلى كما علمه هوايتهد . وبهذه الاتجاهات الجديدة كان لابد للكاتب فى القرن العشرين أن يجد طريقة أخرى للتعلم إذا أراد أن يمثل طبيعة ما أصبح الآن يعتبر حقاً فى كل مكان . ونستطيع أن نرى كيف حدث هذا التطور فى التعبير الأدبى فى الكتابة الأمريكية فى ثلاثة كتب ذوى نفوذ يعتبرون مثلاً للاتجاه الجديد : وهم جرتروود ستين ، وعزرا باوند ، وت . س . إليوت . فإن أدبهم كان يستحيل أن يكتب فى أى عصر سوى عصرنا . وطريقة ترتيبهم للألفاظ فى الجملة لا تعبر عن مزاج القرن العشرين فحسب ، بل تعبر أيضاً عن عقل القرن العشرين .

ومما لا مراء فيه أن الأمريكيين فى بداية هذا القرن وفى السنوات الأولى منه كانوا يحسون بلوغم سن الرشـد . وكان هذا ازدياداً فى إدراك تطور لغة أمريكية فذة . ولم يعد الأدباء الأمريكان مستعمرين ثقافيين . وأضحوا أحراراً . حررتهم اللغة لكي يكونوا أنفسهم ، كما ينبغى أن يتحرر الأدباء جميعاً فى كل زمان .

وقد عبرت جرتروود ستين عن هذا الشعور بالتححرر اللغوى فى مقال لم ينشر بعد عنوانه « اللغة الأمريكية والأدب » . وما قام به الأمريكان ، وما كانوا يستطيعون القيام به ، لم يكن تعديل اللغة الإنجليزية أو تغييرها وإنما أرادوا أن يجعلوها إحساساً آخر ، حتى نستطيع أن نقص قصتها بطريقة الخاصة ، مستخدمة — كما قالت الكاتبة فى مكان آخر — نفس الألفاظ التى يستخدمها

الإنجليز ، غير أن الألفاظ تعبر عن شيء مختلف كل الاختلاف . هذا هو التحرر الحتمى الذى أحست به «ستين» عند ما بدأت تسكتب فى أعقاب القرن التاسع عشر . قالت : « وجدت نفسى فى دوامة من الكلمات ، كلمات ملتهبة ، وكلمات مطهرة ، وكلمات محررة ، وأخرى شاعرة . وكل الكلمات ملك لنا . وكان يكفى أن نضعها بين أيدينا لئلى ناعب بها ؛ وكل ما تستطيع اللعب به فهو ملك لك » . وكانت هذه هى بداية المعرفة ، معرفة الأمريكان جميعاً ، المعرفة التى تستطيع اللعب ، واللعب بالألفاظ ، والألفاظ كلها ملك لنا . . . وهكذا — كما قالت الكاتبة — ولد جيل جديد من الكتّاب الذين لا يفكرون فى لغة أمريكية . فقد كانت اللغة لغتهم ، ملكاً لهم ، وهذا كل ما كان بشأن اللغة ، يتغنون بها أنشاء اللعب . سواء كان الكتّاب شروود أو أندرسن أو همنجواى أو فوكنر ، كل منهم كان يملك اللغة ، وماذا عساهم الآن فاعلين بها ؟ هذا هو السؤال الذى كانت تجب الإجابة عنه .

ماذا عسى الأمريكيين أن يفعلوا به — ؟ حقاً إنه لسؤال يدعو إلى الحيرة . إن ما كانت تسعى إليه مس ستين لم يكن اصطلاحاً وطيفياً فحسب ، إنما كان كذلك اصطلاحاً معاصراً . وهذان الاصطلاحان معاً سينتهيان إلى اصطلاح شخصى . هذا الإحساس بأن يكون المرء نفسه فى القرن العشرين هو الذى يجعل هؤلاء الكتّاب الأمريكيين شائقين بالنسبة إلى الكتّاب فى أى مكان آخر ، يريدون هم أنفسهم — إن عاجلاً أو آجلاً — أن يلجوا وعى الحاضر . وعندما تجاهد « جرتروود ستين » لئلى تحقق حاضراً ثابتاً فى نثرها فهى تمثل بالطريقة التى تؤلف بها نصوصها ما كان برجسون وهوايتهد يجاهدان فى سبيل تحقيقه فلسفياً بالنسبة إلى آنية الزمان . وبأنواعها التقدم الجديد فى علم النفس التجريبي كما تعلمته

على وليام جيمس في كلية رادكاف ، كانت تكتشف ميداناً جديداً من ميادين  
الواقعية لا تعرف فيه الإنسان بوصفه وإنما تعرفه بعمله : فالشخصية لا تصور  
في صيغ أخلاقية وإنما تصور في أفراد كل وفق سلوكه .

تقول مس ستين : « معنى أن تفهم الشيء أن تكون على صلة به ، ويستطيع  
العقل البشرى أن يكون على صلة بأي شيء » . وهذه طريقة من طرق  
الكتابة . ومن الأمثلة الأولى لذلك قصتها القصيرة « ميلانكنا » التي كتبها  
في عام ١٩٠٤ - ١٩٠٥ وسمتها باسم الفتاة الزنجية التي جعلتها بطلة القصة . وفيما  
يلي وصف للفتاة مع جيف ، وهو طبيب زنجي يطلب يدها :

«جلس جيف هناك ذلك المساء في مقعده ، وظل صامتاً لفترة طويلة ، يلتمس  
الدفء بالنار اللطيفة . ولم يصب نظره نحو ميلانكنا التي كانت ترقبه . وإنما  
جلس هناك واكتفى بالنظر إلى النار . وكان وجهه الأسود العريض باسماً أول  
الأمر . وكان يسمح ظهره البنية القائمة على فيه لكي تعينه على الابتسام . ثم  
استرسل في التفكير ، وقطب جبينه . وفرك يديه بشدة ، لكي يستعين بذلك  
على التفكير . ثم ابتسم مرة أخرى ، ولكن ابتسامته الآن لم تكن سارة .  
وإنما كانت تتردد على حافة السخرية . وأخذت ابتسامته تتحول شيئاً فشيئاً ، ثم  
بدا عليه كأنه مكتئب ساخط . وأظلم وجهه ، وابتسم ابتسامة مريرة ، ثم شرع  
-دون أن يرفع نظره عن النار- يخاطب ميلانكنا ، التي أمست مشدودة الأعصاب  
من طول المراقبة » .

ماذا كانت تفعل مس ستين ؟ إنها كانت تكتب ، وتلقى درساً في  
كتابة . فقد كان جيف أولاً يستدفيء ، ثم أخذ يبتسم ، ويمسح يده ، ثم يفكر ،

ثم يتردد ، ثم يسخر ، ثم يشكلم بمرارة . هذا هو الإنشاء ، وهذه هي الكتابة حقاً ، أو كما قال همنجواي : هذا هو تتابع الحركة والوقائع التي بعثت العاطفة - هذا كله هو التوتر الذي نشأ عن مراقبة ميلانكشا . وتقول مس ستين : « كان لابد للكتابة أن ترد العمق إلى اللغة » .

« وأحبته ميلانكشا من أجل ذلك دائماً . أحببت جيف كامبل في هذه اللحظة - وهو الرجل الذي لم يفعل معها القبيح قط ، كما فعل دائماً كل من عرفت من الرجال قبل . واشتد الحب بينهما من أجل ذلك ، من أجل هذا الشعور الجديد الذي أحسا به الآن في أيام الصيف هذه الطويلة الحارة . كانا دائماً معاً » .

كان عمق الشعور ( وهو ما يسميه هنري جيمس مقدار « الحياة المحسوسة » الذي يحتويه العمل الفني ) هدفاً في الكتابة الأمريكية الجادة في القرن العشرين ، لأن مثل هذا العمق إذا تحقق يجذب القارئ إلى موضوع الكتابة المباشر . وليس معنى المباشرة أن ينفصل المرء عن الزمان ، إنما معناها الارتباط الوثيق بين الموضوع والقارئ الذي يستشعر هذه المباشرة . إنها تصله فوراً بالإحساس بالعالمية .

والبحث عن العالمية - في هذه الظروف الأدبية - ليس فراراً من الزمان والمكان إلى برج عاجي مكيف الهواء . وتأثير ابتعاد القارئ في برج عاجي من ظروفه ومن رفاقه يؤدي إلى ما أسماه عزرا باوند في قصيدته « هيو سلوين موبلى » الغربة الأدبية النهائية . والفنان الذي ينتج بهذه الطريقة لا يقدر على :

شيء - باختصار - سوى اعتراف فاتر



وجهود ازاء اعتداء البشر  
وسط الاندفاع ، وهبوط المن الذى لا يحس  
رافعاً صوته الضعيف الهامس  
منادياً من قلبه « المجد لله » .

وليست شخصية موبلى بطبيعة الحال هى پاوند نفسه . وقد شرع قبل عام ١٩١٥ فى تأليف « قصائده » ذات الأثر البالغ . فلما حل عام ١٩٢٠ كانت « القصائد » هى غاية جهده . وكثيره من الكتاب اهتم قبل كل شىء بالألفاظ وترتيبها . وكان يدرك - شأنه فى ذلك شأن كتاب القرن العشرين - أن شيئاً قد ألم باللغة لابد من إصلاحه .

يقول : « إن خداع اللفظ يبدأ باستخدام الكلمات التى لا تتفق والحقيقة ، والتى لا تعبر عما يريد لها المؤلف أن تعبر » . ويجب پاوند أن يردد إجابة « كنفيوشس » على السؤال الذى وجه إليه : أى شىء يوليه اهتمامه الأول إذا أصبح رئيساً للحكومة ؟ وكان جوابه : « أن أسمى الناس والأشياء بأسمائها الصحيحة الصادقة » . وهذه هى المشكلة الأولى للفنان أيضاً . يقول پاوند « الفنانون هم بمثابة الأعضاء الحساسة للجنس البشرى . وما أنهاءك عنه هو أن تفرض أنه إذا كان بالفنون خطأ ما ، فهو خطأ فى الفنون وحدها . إذا أصيب أحد الهرمونات سرت الإصابة فى التكوين كله » . ويعيد پاوند فى قصائده قوله : « إن الجمال أمر عسير » .

وبدت « القصائد » عسيرة لأولئك الذين لم يحبوا الخطو فى القرن العشرين . إنها تكون نوعاً من أنواع الملاحم التى تروى قصة بحث الإنسان عن النظام ،

أو ما أسماه الأغريق « كالون » ، أى النظام والجمال . ومثل هذا الهدف الذى يقصده الجمال يعبر عنه بواسطة الفنون ، وبواسطة السياسة ، وعن طريق الاقتصاد ، والموسيقى ، والقانون ، والأدب ، وعن طريق كل تعبير عن الانسجام يظهر بمظهر جديد لكل عصر باصطلاح هذا العصر . والبطل الرحالة لا يستثنى التاريخ من سجل معارفه . فهو ليس بالفنان الساذج . وليس التاريخ حدثاً مضى ، وتم ختامه . إنما هو حدث حاضر بدليل أن البطل يذكره الآن فى عقله ، مرتبضاً رباطاً لافكاك منه بكل أمر آخر يدخل فى دائرة علمه . كما أن الخبرة الواقعية والخبرة المنقولة يعيشان جنباً إلى جنب . والرمز يودى إلى الإستجابة الواعية وغير الواعية فى تتابع غير متوقع وتدفق مستمر . والتفكك الظاهرى فى تتابع الحوادث فى « قصائد » پاوند يمثل فى الواقع تدفق أحاسيس البطل . إنه لم يتخل عن المنطق ؛ وإنما استبدل به منطق الخيال . ومن ثم فإن الشبيه — فى طريقة پاوند — قد يتلو الشبيه ، وقد يباين غير الشبيه . والجمال قد يوحى بالجمال أو بالفوضى ، والثقافة قد تتجاوز ثقافة أخرى : سواء كانت ثقافة كلاسيكية ، أو ثقافة النهضة ، أو ثقافة صينية ، أو أمريكية فدرالية قديمة من أيام أسلاف هنرى آدمز ، أو ما يعاصرنا . والرموز الشخصية تبرز جنباً إلى جنب إلى جوار الرموز التقليدية . كلاهما يحدده ما يسميه پاوند « صوت الأمة من بين شفى رجل واحد » .

من هو الرجل ، من هو بطل القرن العشرين هذا ؟ إنه بمعنى من المعانى لا يمكن أن يكون إلا الفنان نفسه ، يتحدث عما يعرف . غير أن مشكلة الكاتب اليوم — فى عالم تتضاءل فيه المسافات — هى إيجاد البطل الذى

يستطيع أن يمثل الجنس البشرى كله . ومن ثم فإن بطل « قصائد » باوند هو فرد يمثل « كل إنسان » حقاً ويتحدث وفى قلبه كل الأساطير وعلى شفثيه كل لسان . إنه مثل أوديسييس فى الأوديسا لهومر ، ومثل دانتي فى الكوميديا الإلهية ، وكالإنسان الحديث نفسه فى مأساته الشخصية الخاصة ، وهو ينتقل من جحيم الخبرة التاريخية إلى مطهر التأمل . ثم — بعد أن يتعلم تسمية الأشياء بأسمائها الصحيحة — يدرك الفارق بين الخير والشر وبين الجمال والفوضى — ويسكون على استعداد لأن يعيد بناء مدينة الإنسان المثالية التى تمثل صورتنا عن الفردوس .

وكذلك ت . س . اليوت — فى « الأرض الخراب » — استخدم كما فعل باوند لغات عديدة وإشارات من كل صقع . كما استخدم نفس المنطق المشترك . منطق الخيال ، يعبر به عن النظام المفقود والجمال الزائل ، وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون إليوت كذلك أمريكى المولد ، لأن طبيعة الخبرة الأمريكية ذاتها تجعل مثل هذا الأسلوب من أساليب التعبير أمراً طبيعياً . ذلك أن الأمريكى ليس منظوياً تمام الانطواء تحت تقليد واحد موروث يستبد به . فقد جاء المستوطنون فى أمريكا بعدد عديد من اللغات وباتجاهات ثقافية متنوعة مما جعل تمثلها أمراً يسيراً نسبياً . وعند مجابهة هذه المشكلة ، مشكلة التمثيل الثقافى ، كان موقف الكاتب الأمريكى مقدمة للموقف الراهن للكاتب فى البلدان الأخرى . لأن اضطرابات حريين عالميتين ، وانهايار القيم القديمة والمعايير السالفة المستقرة ، وإقحام مؤثرات ثقافية جديدة من أقطار أخرى ، أدت بالكاتب كذلك فى كل مكان إلى تلك الفوضى الحيرة التى رأى رجل مثل هنرى آدمز

ميلادها في القرن العشرين . فكان لابد أن يستهدفوا مزجاً جديداً بين الصفات المحلية والصفات الدولية .

وقد حذا الكتاب الآخرون حذو الكاتب الأمريكي ، وربما شجعهم مثاله ، فشرعوا في البحث عن تحرير اللغة والقواعد التي يعرضون بها ظروفهم الخاصة . ومن المحتمل أن يجد أمثال أولئك الكتاب - كما وجد هؤلاء الكتاب الأمريكيان - أن التفرقة التي فرضتها التقاليد بين النثر والنظم قد زالت ، كما أن الحواجز الثقافية قد زالت كذلك . فقد أمسى كتاب النثر والنظم يعتمدون على مقتضيات منطق الخيال الذي يجمع بين الرموز العامة والرموز الشخصية دليلاً على دور الفرد الذي لم يعد منه مناص . وأصبح اهتمام الكاتب الأول - في أية حالة من الحالات - هو الألفاظ وترتيبها ، وأضحت معرفة الألفاظ معرفة صحيحة ، ثم ترتيبها - في عصر يبحث عن النظام - عملاً مقدساً وفلسفياً كما هي أيضاً قدرة على التعبير عن الجمال . ومن ثم فإن الحركة النهائية في كل رباعية من « الرباعيات الأربع » لإليوت تتعلق بموضوع اللغة : « إن الكلمات تتوتر ، وتتشقق ، وتنهار أحياناً تحت ثقل العبء الذي تحمله » . ومع ذلك فقد جاء في خاتمة « جديح الصغير » ما يلي :

« إن مانسميه البداية كثيراً ما يكون هو النهاية .

والانتهاء معناه الابتداء .

النهاية هي التي منها نبدأ .

وكل عبارة وكل جملة على صواب .

( إذا كانت كل كلمة في محلها ،

تأخذ موضعها لتمييز غيرها ،  
واللفظة لا تتوارى ولا تتباهى ،  
صلة سهلة بين القديم والجديد ،  
كلمة مألوفة مضبوطة بغير ابتذال  
كلمة صحيحة دقيقة بغير حذقة  
والجوقة بأكملها ترقص معاً )  
كل عبارة وكل جملة نهاية وبداية .  
وكل قصيدة موعظة حكيمة .

إن نهاية التجربة ، تجربة أى عصر من العصور ، هى حينما نبدأ التأمل فيها .  
هى بداية الفهم الذى يعبر وينظم . ولا مفر من أن يكون التنظيم جديداً .  
ولامناس من أن يكون النغم حديثاً . ومن أجل هذا جعل الكتاب من أمثال  
مس ستمين ، وياوند ، وإليوت ، حتى فن الكتابة موضوعاً للكتابة . لأن فن  
الكتابة يتأثر بالزمان والمكان ويتضمن حرية الكاتب فى التعبير عن نفسه .  
والكاتب الأمريكى الجاد - وهو يجاهد فى سبيل النجاح - كان دائماً متفائلاً ،  
من الناحية الفنية على الأقل .



## الجيل الحائر

بقلم آرثر ميزنر

في وقت ما في أوائل العشرينات من هذا القرن ، قالت جرتروود ستين — وهي توجه أحد منولوجاتها التي لا تنتهي إلى إرنست همنجواي من مسكنها برقم ٢٧ بشارع دي فليروس — إن همنجواي ومعاصره كلهم « جيل حائر » . وهكذا أطلقت وصفاً على هذه الفئة من الكتاب اللامعين الذين ظهروا على المسرح الأمريكي في السنوات العشر التي تلت الحرب العالمية الأولى . والذين لا يزالون يسيطرون على قصصنا ، كما يدل على ذلك مجرد سرد أسمائهم . وتشتمل هذه الفئة على همنجواي نفسه ، ووليام فوكنر ، وف . سكوت فيتزجيرالد ، وجون دوس باسوس ، وغيرهم .

و « الجيل الحائر » اسم مضلل إلى حد ما لا يدل عليهم تمام الدلالة ، كما هي الحال دائماً — على الأرجح — في كل اسم يعبر عن حكم عصر على نفسه . وما تصفه هذه العبارة هو شعور هذا الجيل بأنه لا يستطيع أن يقبل شيئاً ما تقريباً من التقليد الموروث ، أو شيئاً من الأحكام الخلقية القديمة ، أو الفروض السياسية السائدة بأمريكا في عهدهم . وقد شعروا بأن عليهم بأن يبدأوا من جديد في صياغة قاموس للسلوك الشخصي يستطيعون أن يعيشوا وفقاً له ، وأن ينشئوا صورة جديدة عن أغراض المجتمع الأمريكي يستطيعون تقديسها . يقول ( م ٨ — الأدب الأمريكي )

بطل قصة همنجواي «والشمس تشرق أيضاً» : كل ما أريد أن أعرفه هو كيف أعيش ( في هذه الدنيا ) . وربما لو عرف المرء كيف يعيش فيها تعلم من ذلك مغزاها .

بهذا المعنى إذن — أعني أن كل أرض مطروقة عديمة الجدرى ، ولا بد من الكشف عن أرض جديدة لهم — كان هذا الجيل حائراً .

ولم يكن هذا الجيل حائراً بأية حال من الأحوال بمعنى أنه أحس اليأس في هذا الموقف الجديد . بل على العكس من ذلك كان هؤلاء الكتاب مشبعين بالحيوية والتفاؤل الذي يمثل الروح الأمريكية — بالرغم من أنه كان من التجديد في العشرينات أن يتحدث المرء عن زوال ما يحيط بالحياة من أوهام . ولم تكن سخريتهم مما أسموه إقليمية الآداب الأمريكية والنفاق الشديد في الحياة العامة الأمر يكية في عهدهم إلا سخرية الفرد الواثق من مثله الأعلى . وربما لم ينجح سنكلير لويس في هجومه الساخر على « الشارع الرئيسي » إلا نجاحاً جزئياً . ولم يكن ذلك لأن لويس شك في أن الإقليمية الذميمة « للشارع الرئيسي » يمكن التغلب عليها . وإنما حد من نجاحه عجزه عن تصور مجتمع ذي ثقافة جديدة يمكن أن يحل محل « الشارع الرئيسي » . إن ما يخلق رجال السياسة الخائنين ، وزعماء العمال الأغبياء ، ورجال الأعمال الأنانيين الذين تخرّبهم الولايات المتحدة كما تخيلها دوس پاسوس — إن ما يخلق هؤلاء ليس اليأس ، وإنما هو الأمل . إنهم من خلق خيال يشتعل رجاء في إمكان تحقيق العظمة في الحياة الأمريكية .

ويكاد كل كتاب « الجيل الحائر » أن يهاجم عيوب الحياة التقليدية في عهدهم . ولم يتمكن القصص الأمريكي من أن يتصور أن أميركا قبل الحرب



تتألف من قوم ليسوا أسوأ - إن لم يكونوا أفضل - منا ، إلا في وقت متأخر ،  
في روايات كتلك التي كتبها «لويس أو كينكلس» أو في المؤلفات الحديثة لجيمس  
بولد كوزنز . غير أن خير كتاب الجيل الحائر قاموا بعمل أسى من مهاجمة العالم  
الذى شبوا فيه ، إنهم اجتهدوا أيضاً في الكشف عما سماه هنرى جيمس  
« للسكان الطيب العظيم » الذى كانوا جميعاً على ثقة من وجوده فى زاوية من  
زوايا الحس الأمريكى ، وفى معرفة الطريقة التى يسرون بها حياتهم كي يعيشوا  
هناك عيشة ناجحة . فكانت كل الروايات الجيدة الأمريكية - بمعنى له أهميته -  
منذ الحرب العالمية الأولى - من « هذا الجانب من الفردوس » لفتزجيرالد فى  
عام ١٩٢٠ إلى « أسير العشق » لكوزنز فى عام ١٩٥٧ - أشبه شىء بالرواية  
الإنجليزية « رحلة الحاج » . وقد قال فتزجيرالد عن بطل روايته الأولى « جاتسبى  
العظيم » أن جاتسبى لديه حس مرهف لآمال الحياة . ومن العسير أن نجد  
تعبيراً أفضل من هذا نصف به موقف الكتاب فى هذا الجيل . فإذا كانوا حيارى  
فهى حيرة المكشفين لاحيرة الضالين .

ونستطيع الآن أن نرى إلى أى حد كان للحرب العالمية الأولى أثر فى هذا  
الازدهار للمواهب فى العشرينات . ربما كانت أمريكا إبان ذلك قوة عالمية  
لفترة ما ، ولكن الحرب هى التى أرغمت الأمريكان على أن يدركوا أن بلادهم  
كانت جزءاً من الثقافة الغربية عليه تبعته . والأثر المباشر - الأثر الذى عرف فى  
كل مكان - لهذا الكشف هو أنه جعل أكثر الأمريكيين المتذبحين ساخطين  
على ضيق أفق الحضارة الأمريكية ، إلى حد أنهم آثروا للعيش فى أمكنة أخرى .  
ومنذ عام ١٩١١ قام هارولد ستيرنز بأحد الأعمال الرمزية فى هذه السنوات  
العشر من القرن العشرين . فبعد ما ألف حواراً أطلق عليه اسم « الحضارة فى

الولايات المتحدة » انتهى منه إلى أنها لاتعنى إلا القليل ، رحل إلى باريس ،  
وحذا حذوه عدد مذهل من كتاب العصر . غير أن دلالة العمل الذى قام  
به هارولد ستيرن لم تسكن فى بقاءه طيلة السنوات العشر فى « القبة » بباريس .  
إنما كانت فى تأليفه « الحضارة فى الولايات المتحدة » فلقد كانت أوربا  
لهؤلاء الكتاب جميعاً وسيلة لغاية ، كانت شيئاً يستمعون به على الكشف  
عن الإمكانات الكامنة فيهم كأمرىكان .

ومادامت أمريكا — كما تخيلت نفسها — حاجزاً إقليمياً كان من العسير على  
أكثر الأمرىكان الموهوبين أن يأخذوا الأمور مأخذاً جدياً . فكان بضعة الكتاب  
الكبار الأمرىكان الذين ظهروا فى القرن التاسع عشر جميعاً — مهما يكن  
أصحابهم — بعيدين عن مجتمعاتهم ، سواء رحلوا فعلاً كما فعل هنرى جيمس  
أو رحلوا مجازاً كما فعل هوثرن وملفيل . ولكن كتاب العشرينات ذهبوا إلى  
أوربا لسكى يكتشفوا الوعى الأمريكى بالتجربة الجديدة .

وأهم مايدل عليه هؤلاء الكتاب إذن هو اعتقادهم — الذى وصل كل  
منهم إليه مستقلاً وشارك فيه الآخرون — أن من الممكن للأمرىكى الذى يكتب  
من الخبرة مباشرة أن يخرج الروايات العظمى . وعندما كان سكوت فترزجرالد  
طالباً فى برنستن فى عام ١٩١٦ قال لزميله فى طلاب العلم إدمندولسن « أريد أن  
أكون واحداً من أكبر الكتاب الذين عاشوا . أأست تريد ذلك ؟ » . وإذا  
كانت هذه الأمنية فيها مغالاة ، مضحكة ، إلا أنها تنطوى أيضاً على كثير من  
الجد ، كما يدل على ذلك إلحاح هذا الدافع على فترزجرالد خلال حياته كلها .  
ومن الواضح أنه كان يعتقد بإمكانه كأمرىكى أن يكون كاتباً عظيماً . ولم يكده

هذا الشعور أن يوجد في أمريكا قبل عهده بالرغم من — بل ربما كان بسبب —  
العقيدة المذهبية المنتشرة بأن الديمقراطية الأمريكية كانت تجربة اجتماعية جديدة  
كل الجدة وتجربة ناجحة جداً في كثير من النواحي .

ثم ظهر فجأة شباب يحس إحساس فتزجرالد بإمكانات التجربة الأمريكية  
في جميع أرجاء الولايات المتحدة في أوائل العشرينات . وقد كان فتزجرالد نفسه  
فتي أرلندياً كاثوليكياً من الجيل الثاني نشأ في سنت پول بمنسوتا . وكان جون  
دوس پاسوس ابناً لمحام ناجح في نيويورك ، وكان أبوه مهاجراً برتغالياً .  
أما إرنست همنجواي فكان ابناً لطبيب من إحدى ضواحي شيكاغو التي  
تقطنها الطبقة المتوسطة . وظهر وليام فوكنر في منطقة غابات تقع شمالى  
المسيشي ، حيث عاشت أسرته ما ينيف عن مائة عام . ومهما تكن نشأتهم ،  
فقد كانوا جميعاً يؤمنون بأهمية التجربة الأمريكية ، وأحسوا أنهم عندما نبذوا  
فكرة آبائهم الضيقة عن هذه التجربة ، باتوا أحراراً في قول الحق — الحق  
الخفى الخالص عن هذه التجربة .

فكان هدفهم الأساسي إذن أن يحددوا معالم الوعي بتجربة أرهفت الحس  
بآمال الحياة التي آمنوا أنها كانت ثمرة خاصة للتجربة الأمريكية . وأرادوا أيضاً  
أن يتعلموا كيف يعيشون بإملاء هذا الوعي . ولأنهم كانوا يدركون أن ما يحاولون  
تعريفه كان إحدى ثمار التجربة الأمريكية ، سمعوا إلى تحقيقه في تفصيلات الحياة  
الأمريكية ، وترتب على ذلك أن شاعت في رواياتهم ، إلى حد لا يطاق أحياناً  
— تفصيلات الحياة الأمريكية — ومنذ أن فرض القرن السابع عشر على الثقافة  
الغربية ما يسعى أحياناً بالثنائية الديكارتية ، تحتم على العالم الغربي أن يعيش

موزعاً بين الفكر والطبيعة ، بين حياة الوعى الباطنية ، والحياة الخارجية للعالم الطبيعي والاجتماعي . وكأن المجتمع الأمريكى كان مطبوعاً بنظريات القرن السابع عشر ، فكان من نتائج ذلك أن بروز هذا التوزيع بين حياة الوعى الباطنية والحياة الخارجية للمجتمع كان بدرجة ملحوظة . ومن المشكلات المعقدة التى واجهها الروائيون الذين نحن بصددهم وصل الفجوة التى تفصل بين الشعور القوى بآمال الحياة الذى أحس به أبطالهم ، ودوافع المجتمع الذى ظهر فيه هذا الشعور وكان لا بد له أن يسعى إلى التحقيق .

ومن ثم فإن كتاب « الولايات المتحدة » لدوس پاسوس مثلاً يحتوى على تصورات ثلاثة ، ينفصل كل منها عن الآخر تمام الانفصال ، ولكل منها طريقته الشكلية الخاصة فى التعبير . هناك أولاً ( شريط الأنباء ) ، الشعارات المرقعة بحيث تخلق كلاً متصلاً ، العناوين الصحفية ، ونقف من الأغاني الشعبية . وهى تمثل الوعى المتوسط العام فى المجتمع ، وهو نوع من الفولكلور الساذج . وإليك نموذجاً يمثل فترة الحرب العالمية الأولى :

« إلى مجد فرنسا الأبدى »

ضابط ألماني يعبر نهر الراين ويقول بالفرنسية ( هل تتكلم . . . . )  
الألمان ينهزمون فى ريجا . . . والباريسيون العارفون بالجميل يحيون  
مارشالات فرنسا . . .

« أنين الزرجة المؤلم يدل على مكائد العدو »

وصول ولسن إلى واشنطن يثير القلاقل

وإلى جانب ( شريط الأنباء ) هذا يضع دوس پاسوس ما يسميه ( عين العدسة ) يعبر فيه عن الإدراك الحسى المباشر للشعور الشخصى الباطنى الغزير، شعور دوس پاسوس من غير شك . وإليك نموذجاً يصف اليقظة فى الصباح .

ضوء النهار يخرج من السكون الوردى . . .

وخيوط النور النابضة الخافتة التى تتسلل إلى ظلمتى الحلوة تزداد حمرة .  
وتنفذ إلى دماغى الحارة التى تثقل الجفون الناعسة ، فيتراءى لى من الألوان ،  
الأزرق والأصفر والقرنفلى .

وبين هذين الطرفين : الإحساس بالتجربة العامة غير الشخصى ، والإحساس الخاص ، الفذ ، نجد العنصر الثالث من عناصر الرواية ، سرد الحوادث . وهو يعرضه فى أسلوب جاف محايد ، حتى إنه كثيراً ما يكون إلى التقرير الاجتماعى أقرب منه إلى القصص الخيالى .

وبالرغم من أن الروائيين الآخرين فى هذا العهد لم يظهروا فى مؤلفاتهم بوضوح إحساساتهم الموزعة ، كما فعل دوس پاسوس عند ما خص كل لون من ألوان الشعور بطريقة معينة من طرق التعبير ، إلا أن هذا التوزيع فى الإحساس لم يختلف البتة من مؤلفاتهم . فهناك مثلاً فجوة بين الفقرات التى وردت فى قصة همنجواى « لمن تدق الأجراس » التى تعبر عن إحساسه الخاص العميق بالتجربة ، مثل وفاة سوردو ، والفقرات التى تعرض تاريخ الحرب الأهلية الأسبانية . إن وفاة چوردان ، عند ما تبلغ الرواية ذروتها ، صورة رائعة لإيمان همنجواى بأن أعلى مثل من أمثلة الفضيلة الشخصية إن هو إلا « نعمة مكبوتة » . ولكنه

شعور يكاد أن يكون منفصلاً تمام الانفصال عن تلك المشاعر التي ثارت في نفس روبرت چوردان بشأن القيم التي تتعرض للخطر في الحرب الأسانيبية الأهلية .

ويكون همنجواى أكثر نجاحاً حينما يعزل شخصياته عن الظروف الاجتماعية والتاريخية التي شكلتها ، ثم يشير إلى هذه الظروف بتعليقه على الشخصيات كما يفعل في رواية «والشمس تشرق أيضاً» . إن بطل هذه الرواية يعرف في الحقيقة الشيء الكثير عن صورة الدنيا بكشفه رويداً رويداً « كيف نعيش فيها » ، كما يعرف أى المواقف يقف إذا أراد أن يحتفظ باحترام نفسه . والعبارات الأولى من الكتاب ، بما تحويه من إشارات براقة دقيقة عن صفة المجتمع الأمريكى ، توضح طريقة همنجواى في هذا الكتاب :

« كان روبرت كون في وقت ما بطل ملاكمة من الوزن المتوسط في برنستن . ولا تظنوا أنني أتأثر بهذا الوصف للبطل كثيراً ، ولكنه كان يعنى الشيء الكثير لكون أنه لم يأبه فقط بالملاكمة . بل لقد كان يمتقها - غير أنه تعلمها في مشقة وتعلمها تعليماً كاملاً ، لكي يعرض بها الشعور بالنعص والخجل الذى كان يحسه عند ما يعامله الناس كيهودى في برنستن » .

وفي هذه العبارات الثلاث إحساس نافذ بالمواقف الاجتماعية الأمريكية ، إحساس بالتمييز الطبقي المعقد في جامعات الشرق الكبرى . وإحساس بصحة نوع التجربة اليهودية في الأوساط العليا في الحياة الأمريكية . وهناك أيضاً فهم واضح لاهتمام الأمريكان بالرياضة . فإنه لا ينكر في حذر التأثير بصفة البطولة في الملاكمة لزميله في الكلية « كون » إلا أمريكى - كأن هذه الألقاب الرياضية لا تبلغ في

أهميتها إلا مبلغ تلك الألقاب الواردة في ( ثبت الأشراف لبيرك ) - وهو في الوقت عينه يشير بالتهكم الظاهر عند المنكر للبطولة إلى العبث الصبياني الذي يبدو في اهتمام الأمريكان بالرياضة البدنية .

وماله دلالة أن همنجواي أشد ما يكون نجاحاً عند ما يبدأ من الإحساس الخاص للبطل بالتجربة ، ثم يسير خارجاً عنه إلى الأحكام الاجتماعية العامة . وليس من شك في أن هذه الطريقة تجعل من المستحيل عليه أن يقدم رأياً اجتماعياً منظماً ، كما يفعل دوس پاسوس في « الولايات المتحدة » . ولكننا نتمنى أن الآراء الاجتماعية التي يقدمها تتفق مع الحقيقة الأساسية في الكتاب ، وهي الإحساس الشخصي للبطل بالتجربة . وقد حاول فتزجرالد في رواية « جانسي العظيم » أن يمد هذه الطريقة ، وربما وصل إلى حد المبالغة في هذا المد .

فهو منذ البداية يجعل بطله أبعد مثالية من بطل همنجواي فيما يتعلق بإمكانيات الحياة الشخصية . بل إنه يبلغ من المثالية حداً يجعله لا يطيق التمكن بتاتا . فإن جانسي يعيش - كما يقول راري القصة - طبقاً لصورة أفلاطونية عن نفسه . وهو رجل التزم - دون تأهيل - بتصوره للحياة المثالية . وهو يموت عندما ينهار هذا التصور . وهكذا ترى أن فتزجرالد رفع مثالية بطله الأمريكي إلى الحد الأقصى ، وبالغ في الإحساس بآمال الحياة . ومن المستحيل أن يعرض مثل هذا البطل عرضاً مباشراً . إنه قد يبدو غير معقول أو مجنوناً ، كأبطال همنجواي ، أو حتى كهمنجواي ذاته الذي كان يتصور نفسه أحياناً أحد هؤلاء الأبطال . وقد حاول فتزجرالد أن يتغلب على هذه الصعوبة بعرض بطله عرضاً غير مباشر ، عن طريق رواية . وعلى الراوية أن يقدم السخرية . وهو يتقن هذه

الطريقة إتقاناً رائعاً ، ولكننا لابد أن نعترف في النهاية أنه يريدنا أن نقف إلى جانب البطل تماماً ، وأن نعتقد أن الحياة لاتطاق بغير مثالية جاتسبي المتطرفة . ولما تحطم حلم جاتسبي في النهاية يقول لنا قائل : لا بد أن نطلع إلى سماء غير معروفة من خلال أوراق مفزعة ، ثم ارتعد عند ما وجد أن الوردة شيء قبيح ، وكيف أن ضوء الشمس يخلو من الجمال وهو يسطع فوق رقعة من الأرض لاتكاد أن تلمس فيها خضرة . إنه عالم جديد ، مادي ولكنه غير حقيقي ...

ثم إن فتزجيرالد قد حاول أن يطابق بشكل واضح بين مثالية جاتسبي الشخصية والمثالية الاجتماعية التي كانت مصدر المجتمع الأمريكي ، والتي كانت لاتزال عنده الهدف الوحيد الذي يمكن احتماله . وهو يختم الكتاب بمنظر الراوية جالسا على الشاطئ خلف بيت جاتسبي المهجور ، متطلعا إلى جزيرة ( انج ساوند ) متأملا صورتها عند ما وقعت أعين الملاحين الهولانديين عليها لأول مرة قبل ذلك بثمائة عام .

... بقول الراوى : « لاشك في أن الإنسان قد أصابه الدهول في لحظة عابرة مسحورة إزاء هذه القارة ، واسترسل في تأمل جمالي لم يدرك مداه ولم يرغب فيه ، وهو يواجه لآخر مرة في التاريخ شيئا يتناسب مع قدرته على التعجب . » وفي جلستي هذه أتدبر العالم القديم المجهول ، فكرت فيما عند جاتسبي من عجب ... »

هذه محاولة جريئة خلافة لوصل الفجوة التي تقع بين الإحساس الخاص بإمكانيات الحياة الأمريكية ، والإحساس العام بماهيتها . و الثمن جسيم وبالرغم من كل ما في رواية « جاتسبي العظيم » من واقعية ظاهرية براء



قصة خيالية ، تكاد أن تكون قصة من قصص الجن لا يتحول فيها البطل وحده بل البشرية كلها إلى الإبن الأصفر المهمل ، إلى سن — دريلا مذكّر يحطم رفته الطبيعية عالم جامد لا يكثرث به .

إن روايات دوس پاسوس وهمنجواي وفنزجرالد هي خير ما يمثل العصر . إنها روايات تراجيدية ، بمعنى أن أبطالها ينهزمون أمام مجتمع لم يحقق — أو على الأقل لما يحقق — صورة الكمال التي ترجع إلى القرن الثامن عشر المتفائل ، وهي الصورة التي يلتزمون جميعاً بها . ولكن أحداً من هؤلاء الأبطال لم يشك قط فيما أسماه فنزجرالد صورته الأفلاطونية عن نفسه ، وصورته المثالية للحياة الشخصية . وهؤلاء الأبطال يؤثرون الموت على التهاون في هذه الصورة المثلى — كما فعل جاني وروبرت جوردان . أو يؤثرون الزوال من هذه الدنيا — كما يفعل بطل قصة فنزجرالد ( مارق الليل ) الذي يختفي في هدوء في مكان ما في أعلى ولاية نيويورك ، أو كما فعل بطل قصة همنجواي ( وداعاً للسلاح ) الذي خرج وترك المستشفى وقفل راجعاً إلى الفندق تحت وابل المطر كما جاء في العبارة الشهيرة التي اختتم بها الرواية . وبالرغم من فشل هؤلاء الأبطال جميعاً من الناحية العملية ، إلا أنهم ( لا ينهزمون ) كما وصف همنجواي مرة أحد أبطاله . ولكنهم أيضاً يعيشون في عزلة تامة . وقد تخلوا جميعاً عن المجتمع كما فعل بطل «وداعاً للسلاح» الذي عقد صلحاً منفصلاً ، وذلك لكي يحتفظوا بكامل صورتهم عن أنفسهم .

وبالرغم من أن روايات فوكنر تهتم كلها بما يسميه ( غير المقهور ) إلا أن أبطاله لم يتخلوا عن مجتمعاتهم . إن ( غير المقهور ) عند فوكنر ليس فرداً يعيش طبقاً لما يملكه عليه حلمه الخاص عن نفسه ، كما كان ( غير المقهور ) عند همنجواي

إن ( غير المقهور ) عند فوكنر هو مجتمع بأسره ، مجتمع أولئك الجنوبيين الذين انهزموا هزيمة مادية في الحرب الأهلية الأمريكية منذ مائة عام ، إلا أنهم أبوا أن يسلّموا معنوياً . غير أن فوكنر يمثل هذا المجتمع بكل المثالية الخيالية والإحساس بالعظمة الذي يضيفه معاصروه على أبطالهم . وعند ما يتعرض فوكنر للعلاقة بين مجتمعه الجنوبي الخيالي وبقية الولايات المتحدة ، يتيسر لنا أن نرى وجه الشبه بينه وبين معاصريه . الجنوب في روايات فوكنر ينهزم دائماً ولكن روحه لا تقهر ، شأنه في ذلك تماماً شأن أبطال همنجواي وفنزجرالد . ولكنه عند ما يتعرض للأفراد داخل المجتمع الجنوبي ، يكون نوعاً آخر من الروائي . لأن هؤلاء الأبطال - وربما كان بخاصة ( آيك ماك كاسلر ) في قصة ( إهبط يا موسى ) - يعالجون في حياتهم الخاصة معضلة مجتمعهم ، ويكادون حقاً أن يطلقوا أسماءهم على مجتمعهم .

هؤلاء الروائيون إذن الذين نسميهم ( الجيل الحائر ) ربما تألفت منهم أول مجموعة متماسكة من الروائيين في تاريخ الأدب الأمريكي . ولم يكونوا مدرسة ، لأن كل فرد منهم لم يؤثر في غيره مباشرة إلا عرضاً ، وإن كانت علاقاتهم الشخصية وثيقة بالنسبة إلى الكتاب الأمريكي . وكان لكل منهم صوت يميزه وموضوع خاص به . ولكنهم يشتركون في الاعتقاد في خصوصية التجربة الأمريكية للأدب المستجد في أمريكا . وهذه العقيدة المشتركة تبهرننا خاصة لأنهم وصلوا إليها تلقائياً وكل بمفرده . لقد كان الأمريكيون - بطبيعة الحال - يكتشفون الثقافة الأوروبية والغربية بطريقة ما منذ بنيامين فرانكلين وتوماس جفرسن ، ولكن ( الجيل الحائر ) بتغربه عن الوطن الذي عرف عنه ، كان يثبت أن التجربة الأمريكية هي صورة تختلف كل الاختلاف عن

تجربة الغرب عامة - وقد لا تلمس التشابه بينهما بتاتا . إنها شيء يمكن أن يقبل .  
بغير دفاع أو بغير إحساس ذاتي على أنه مادة لعمل عظيم من أعمال الخيال . ولم  
تبلغ موهبة أحد من روائي ( الجيل الحاضر ) ما بلغت موهبة العالقة العظماء  
الافذاذ في القصص الأمريكي في القرن التاسع عشر . ولكننا إذا نظرنا إليهم  
جملة واحدة - كما يقتضى ذلك الدافع الذى سرى في جيلهم - وجدنا أنهم  
يؤلفون أطيب مجموعة من الروائيين أخرجتهم أمريكا .



## الرواية في الجنوب

بقلم هيو هولمان

إن أكثر الروائيين الذين لم يغادروا البلاد أقاموا في الجنوب ، وهو إقليم يتسم بسميزات خاصة أكثر مما يتميز أى جزء آخر في الولايات المتحدة . ذلك أن حدود الخبرة والتقاليد التي أكسبته معالمة الخاصة في البلاد تفوق في أهميتها حدوده الجغرافية - خط ميسون ودكسن ونهر المسيسيبي . وهذه الخبرات علمت الجنوب أفكاراً تختلف اختلافاً تاماً عن بعض المعتقدات الأمريكية الشائعة . ومن هذه الانبجاعات الإحساس بالفشل ، الذي يرجع إلى أن أهل الجنوب هم الجماعة الأمريكية الوحيدة التي عرفت الهزيمة الحربية ، والاحتلال العسكرى ، والفقر الذي لا يمكن فيما يظهر التغلب عليه ، وكذلك الإحساس بالذنب الذي يرجع إلى أنهم جزء من رمز الظلم القديم في أمريكا ، والرق ثم فصل الزوج ، والإحساس بالخيبة الذي يرجع إلى العجز المطلق في الوسائل الميسورة لمجابهة المشكلات التي نجمت مواجهتها ، سواء كانت مشكلات الفقر ، أو التعصب العنصرى ، أو الاحتفاظ بماض تاريخى غنى بتقاليده .

إذا كان ما يميز الأمريكى هو ( المعرفة العملية ) فإن الجنوب كان لا بد له من أن يستبدل بهذه الصفة صفة ( الصناعة العملية ) . ومن لغو القول أن نذكر أن كلا هاتين النظرتين نتيجة لأوضاع اتخذها الجنوب راضياً ، واحتفظ بها بتعصب

لايلين والحقيقة أن « الجنوب الأقصى » يمثل حالة عقلية معينة ، وهى حالة ينتابها النقص ، والذنب ، ومأساة التجربة البشرية ، بصورة تختلف عن كل عقل أمريكى آخر . ومن هذا اللون من ألوان التجربة صاغ الروائيون الجنوبيون فى زماننا أدباً جاداً وحزيناً فى أكثر الأحيان .

وفى السنوات التى تلت الحرب الأهلية مباشرة حاول الجنوبي أن ينكر هذه الروح بطريقة سهلة - ولسكنها عديمة الأثر فى النهاية - هى طريقة التجاهل . ووجه الكتاب الجنوبيون ذور الصبغة المحلية اهتمامهم إلى الغريب ، والشاذ ، والقصى . ومجد الماضى المبتكرين المحافظون على « تقاليد الزراعة » وصور كل منهم جنوباً مركباً لأغراض التصدير . ومن هذه الصور عالم كأنه مصنوع من الورق المضغوط يمثل الشعب المجيب المتقلب الأهواء الجذاب فى كهوف الجبال والأحياء اللاتينية ، فى المستنقعات وفى المزارع . ومن هذه الصور أيضاً عالم يعاونه ماض مجيد يمزج بالزئج السعداء الذين يعزفون على آلات الموسيقى ، ويتجمعون حول مبنى فسيح يهجره « آخر الفرسان » متسللين من بين أعمدته المرتفعة البيضاء . وكلتا الصورتين تميلان إلى تحويل تاريخ الجنوب الحزن فى صميمه ، والحرب الأهلية ، إلى شىء ناء براق .

وهكذا نرى أن هذا الإقليم الذى تشبع بالماضى ، كما لم يتشبع أى إقليم آخر فى أمريكا ، قد رسم هذا الماضى بصورة عاطفية حتى أصبح مادة لخيال فارغ ، ونوعاً من الأرض الطاهرة الخيالية التى تنموج بالأشخاص الخياليين . وقد تحقق هذا الخيال الأدبى اليوم فى الرحلات المنظمة ، والمدن التى أعيد تعميمها ، والمهرجانات الخلوية التى تقام فى الجنوب الذى يقصده السياح .

وفي هذا الوسط الذي يثير العواطف كان الصوتان الاذان ارتفعاً أولاً بشدة هما صوت ألين جلاسجو وجيمس برانش كابل ، وكلاهما من فرجينيا ، قام كل منهما — بطريقة الخاصة المختلفة — بتحديد النماذج التي حذا القصص الجنوبي حذوها في القرن العشرين ، عندما بات هذا القصص جاداً ، وانتهى إلى أيدي مجموعة من الكتاب ذوي موهبة ونبوغ مارسته في هذا القرن . أما مس جلاسجو فقد أضفت على الأساطير العاطفية — في الجزء الخاص بها — الواقعية والسخرية اللتين كانتا من وسائلها الخاصة بها . ولم ترفى تاريخ فرجينيا القريب الا القليل ، ما يعزى ، ولم تر البتة شيئاً يدعو إلى التفاؤل . وصرحت بأنها لا تذكر وقفاً « لم تر فيه نموذج المجتمع وسير الأمور عامة زائفاً وخبيثاً » . وقالت إن المبدأ الذي بشرت به في أفضل رواياتها « الأرض الجرداء » هو « إن المرء قد يتعلم العيش ، بل وقد يتعلم كيف يعيش شهماً ، دون أن يجد في الحياة متعة » .

وكان التاريخ عند مس جلاسجو خرافة محزنة تروى نصيب الإنسان في عالم معاد ، الهزيمة فيه لا مفر منها ، ولكن « المأساة ليست في الهزيمة ، إنما هي في الاستسلام » . وقد كرست جانباً كبيراً من حياتها العملية لسلسلة من الروايات تعرض في مجموعها صورة شاملة لفرجينيا من الحرب الأهلية حتى الأربعينات . وصورت في سخرية وغضب التاريخ الاجتماعي لجيل من الأرستقراط انتهى عهده ، وحالة ديمقراطية يمكن فيها للاحساس بالواجب — أو « عرق الحديد » على حد تعبيرها المشهور — أن يضيف الكرامة على الحياة التي جعلتها مقتضيات المصير حياة غير سعيدة ، مستخدمة في ذلك طريقة هارلز وهنري جيمس الواقعية : واستطاعت في أحسن هذه الروايات — ( م ٩ — الأدب الأمريكي )

« طحان الكنيسة القديمة » و « الأرض الجرداء » و « عرق الحديد » —  
أن تصور الإحساس الحزن الكئيب الذي عرف به توماس هاردى — القصاص  
الذى أعجبت به أيما إعجاب . وفي أربع روايات وضعت في مدينة رتشمند استخدمت  
طريقة السخرية من آداب السلوك لكي تخضع الآراء السائدة في فرجنيا لتحليل  
الطريقة التهمكية . وبالرغم من أن الكتابة لم تحقق الهدف الذى رسمته لنفسها  
من بعض الوجوه — مثل تماسك الأسلوب وفن السرد — إلا أنها استطاعت  
أن ترى إقليمها في جو تاريخه ، وأن ترى التاريخ خرافة محزنة ، وحبت  
رؤياها في مجموعة كبيرة من الكتب وضعت خطها على أساس من  
الطموح الشديد .

أما « جيمس برانش كابل » الذى نشأ على التفسير العاطفى لتاريخ فرجنيا ،  
فقد تعلم منذ الصغر حب الكرامة والجمال والشهامة التى يعيدها هذا الإقليم .  
ولما نضج اتخذ طريقة أوسكار وايلد وأناطول فرانس في التهمك المثير المشوب  
بالفكاهة وطبقها على تقاليد استطاع أن يسخر منها دون أن يكف عن حبها .  
وإذا كانت صاحبة إلين جلاسجو قد استطاعت أن تعيد كتابة تاريخ إقليمها  
مع زيادة مطابقته للوقائع وأن تصوغها في قالب تراجمى ، فقد أمكن لكابل  
أن يشيح بوجهه كلية عن هذا التاريخ ، وأن يكتشف في تاريخ إقليم خيالى  
أسماء بواكتزم Poictesme فيما بين عامى ١٢٣٤ و ١٧٥٠ مظاهر الفروسية والشهامة  
والشعر المتتالية ، وذلك في مجموعة من الروايات التى كان فيها بالغ الطموح وأخرجها  
تحت عنوان « تاريخ حياة مانويل » . وأخيراً نقل هذه الصفات عبر الأطلانطى  
ووضعها تحت الفحص في فرجنيا في مؤلفات مثل « عقدة في رقبة جدى »



و « خلاصة الفكاهة » . إن الميل إلى إعادة تشكيل الدنيا في صورة جديدة ذات مغزى جديد ، والميل إلى عرض هذا التشكيل بطريقة روائية بعيدة المدى ، طريقة تؤمن بأن الحق يوجد في أحلام الناس بالجمال ولا يوجد في واقعهم الناقص . إن هذا الميل ظاهر في مؤلفات كابل ، وإن يكن ما بها من مكر ودهاء ومن محاولة لكم السخرية كتما لا يرتاح إليه القارئ ، قد أفسد جديته الأساسية .

ولما تعرضت مجموعة من شباب الكتاب الموهوبين في العشرينات والثلاثينات لتصوير الدنيا عن طريقة صورة إقلييمهم ، كانت هذه المجموعة في الواقع تسير على الطريق التي أنارها كابل ومس جلاسجو ، وإن تكن الشقة بين هؤلاء الكتاب وبينهما قد تبعد في بعض الأحيان . ولم يكن هؤلاء الكتاب جنوبيين فحسب ، وإنما كانوا كذلك ثمرة لنفس العوامل الاجتماعية والثقافية التي كانت تشكل مؤلفات غيرهم من الكتاب الأمريكيان . ومن أوضح مميزات هذا العهد أنه كان عصر احتجاج ضد بعض أوجه الحاضر الأمريكي الذي بدا للكثيرين خارقاً للمثل الأعلى الأمريكي . وقد تمخضت الحركة الواقعية عن حشد من النقاد الاجتماعيين الذين احتجوا على عالمهم أشد احتجاج . وربما نشأ بعضهم - مثل سنكلير لويس - في المدن الصغيرة بالغرب الأوسط ، وثار ثورة هارمة على « جرثومة القرية » . وربما نشأ بعضهم الآخر - مثل جيمس فاريل - فوق الأرصفة القذرة بالمدن الأمريكية الكبرى ، وهاجم فقر الروح الذي لمسوه هناك . وفي حركات أخرى غير الحركة الواقعية سارت الثورة ضد الحاضر بالماضي شوطاً أبعد من ذلك ، وبخاصة في تجربة « جرترود ستين » في استخدام اللغة ، وفي تبني المهاجرين من أمريكا لأشكال اللغة الشائعة في أوروبا . وفي

المجال السياسى ، وبخاصة فى أفسى سنوات الأزمة الاقتصادية ، هاجم الكتائب  
المتشيعون من أمثال جون دوس باسوس النظام الرأسمالى الذى نشأوا فيه والذى  
ظهر لهم فجأة أنه نظام لايسعف . وكان كل هؤلاء الكتائب يقيسون الحاضر  
بالحلم الأمريكى فيجدوه ناقصاً ، ويشيرون لمواطنيهم إلى الأخطاء التى  
لمسوها بغير هوادة .

وقد استجاب الكتائب الجنوبي إلى مثل هذه المشاعر وأعلن شباب الشمره  
والنقاد الذين نشروا مجلة « الهارب » فى ناشفل وتينيسى فى الأعوام التى تقع بين  
١٩٢٢ و ١٩٢٥ « أنهم يفرون من السكمان البراهمان فى الجنوب القديم أسرع  
من فرارهم من أى شىء آخر » . كما أعلن محرر المجلة الصغرى « للمناقى » التى  
صدرت فى نيواورليانز أنه قد آن الأوان لإنهاء العاطفية المعسولة فى أدب الجنوب  
وقد صافحت كلتا المجلتين عبر البحر همنجواى وفنزجرالد ، كما صافحت جرترود  
ستين وشروود أندرسن . ولكن صيحة الثورة فى الجنوب ضد الحاضر الأمريكى  
كانت نداء للتمسك بالأرض والزراعة .

كان الكتائب من الغرب الأوسط مخلصاً لثقاليد فنادى بالإصلاح الاجتماعى  
وطالب بحياة فاضلة للمستقبل . أما ابن عمه فى الجنوب فقد كان مكبلاً بالماضى  
فتطلع إلى الخلف يلتمس الخلاص . واتجه أبناء الغرب الأوسط شرقاً . ومن  
قرية جريفنش ومن نيوهيثن صبوا اللوم على الغرب الأوسط لتخلقه . أما أبناء  
الشرق فقد اتجهوا إلى باريس وروما ، وهناك طهروا أشكالهم الفنية . أما أهل  
الجنوب فلبثوا بوجه عام فى موطنهم ، وسموا إلى إصلاح القديم الموروث بدلاً  
من هدمه وتحطيمه .

سمى كتاب الجنوب إلى أن يعيدوا للعالم الجديد نظرة إلى الإنسان تمسك بها الجنوب منذ عهد توماس جفرسن . وهذه النظرة كانت ترى أن الإنسان يكون على أفضل حالاته في علاقته بالأرض ، وبخاصة كما كانت تلك العلاقة تقوم في الجنوب قبل الحرب الأهلية . واستخدم الكتاب الجنوبيون هذه الأسطورة التي ترى في الماضي نظاماً طبعاً سلاحاً للهجوم ضد النظام السيء في التصنيع الحديث .

وكانوا يميلون إلى أن يستمدوا من الماضي نطقاً ، وأن يستخلصوا معنى من الحركات الكبرى في التاريخ ، ويحولوا نمط الحوادث إلى أسطورة ، ويجمعوا بين معنى الكرامة التراجيدية وسخرية الكوميديا . وحاول بعضهم — من أمثال ت . س . ستربلنج وهاملتون باسوان — ينشثوا تاريخاً ضخماً متصلاً عن التحول الاجتماعي . واتخذ آخرون من — أمثال إيرسكين كولدول في رواياته المبكرة — السخرية سلاحاً اجتماعياً . وهناك آخرون — من أمثال كاترين آن بورتر ويودورا ولتي — استخدموا أشكالاً فنية مختصرة بلغت حداً عظيماً من الرقة وتكاد أن تكون شعراً لكي يسجلوا آراءهم فيما يمر بهم من تجارب . ومن خضم الأعمال القصصية التي صدرت في الثلاثينات ، عندما بلغت نهضة الجنوب قمتها ، برزت أسماء توماس ولف ، ووليم فوكر ، وروبرت بن وارن ، وكان لها أبلغ الأثر في النفوس .

كان توماس وولف رجلاً شديد الحساسية ، ذا شهرة عارمة . تتملكه رغبة جامحة في الإلمام بكل نشاط بشري ، وفي ممارسة كل لون من ألوان الشعور ، وفي التعبير عن طريق نفسه وعن طريق مآثره العالم في هذه النفس من أثر عن الحياة يرمتها . ولازمت هذه الرغبة في التعبير عن نفسه عقيدة مماثلة بأن النفس التي يستطيع

أن يعدد صفاتها لاتعبر عن توماس ولف وحده، وإنما تعبر عن جنس من أجناس البشر، وأن العالم الذى يستطيع العلم به ويستطيع تحديده فوق القرطاس هو أمريكا. قال ذات مرة: « لقد اكتشفت على الأقل أمريكا التى تخصنى ... وسوف أتعرض بالنقد للصورة التى كونتها عن هذه الحياة، وهذا الأسلوب من أساليب العيش، وهذا العالم، وهذه القارة أمريكا، بكل ما أوتيت من فكر، وكل ما عندى من قدرة، ولكن بإخلاص لايمجد، ونزاهة فى الغرض ونقاء فى الغاية ».

إن « الدافع الملحمى » الذى دفع ولف إلى تحديد الشخصية الأمريكية، ورسم نموذج للخبرة الأمريكية، يجعله من بعض الوجوه شبيهاً بولت هويتمان مع فروق واضحة بين الرجلين. فإذا كانت نفس هويتمان توجد فى خط لوابى من العمل يتجه إلى أعلى إلى مالا نهاية، أو كما يقول: « أناقة الأشياء التى تم عملها، وأنى محيط بالأشياء التى لها وجود، فإن نفس ولف تقع فى حبال الزمان. وشعور ولف الذى يميزه ليس هو متعة الزمالة وإنما هو ألم العزلة الكئيب. يقول: « إن الإنسان يبحث فى كل مكان عن اللغة الضائعة، وعن نهاية الطريق المفقودة فى السماء ». وفى أثناء البحث عما أسماه « حجراً وورقه من أوراق الشجر، وباباً مجهولاً » يلعب الزمن والماضى دوراً غريباً مضللاً، ويقومان بوظيفة توجيهية متشعبة الفواحي فى حياة الإنسان، تمثيلها الصحيح أمسى عند ولف للمشكلة العظمى القائمة فى رواياته.

ونستطيع أن نقول إن الحاضر البسيط هو أول العناصر وأوضحها فى الزمان عند ولف. وقد أطلق على هذا الحاضر البسيط « زمن الساعة ». وهذا الحاضر هو

تتابع دقائق الساعة ، وتتابع الثواني ، وتوالى الحوادث . أما العنصر الثانى فهو الزمن الماضى ، أو ما يسميه « الآثار المتجمعة من خبرة الإنسان » التى تصنع الحاضر وتحدد العمل فى اللحظة الراهنة ، وتشكل كل لحظة من وجودنا ، والتى نجمل - أحياناً - عمل فرد تافه لا يقوم على تفكير سابق ، فرد عاش منذ مائتى عام أكثر أهمية بالنسبة لأعمالنا من المناظر والأصوات القريبة التى تحيط بهذه الأعمال . أما العنصر الثالث فهو « الزمان الثابت » ، زمن الأنهار ، والجبال ، والمحيطات ، والأرض ، نوع من عالم الزمان الأبدى الذى لا يتغير ، زمان يناقضه زوال حياة الإنسان وقصر يومه قصراً مراً . فالتاريخ إذن ، والذاكرة التى يمكن بفعالها للتاريخ أن يكون حقيقة عند الفرد ، هذا التاريخ وهذه الذاكرة ، لم يكونا عند ولف ثماراً عارضة من أثر الخبرة ، كما ارتأها كثير من الأمريكان وإنما كان من العناصر الأساسية فى الحياة .

وفى سبيل عرض هذه الصورة إتجه ولف نحو كثير من النماذج الأدبية وبخاصة نحو جيمس جويس ، ودكنز ، ودستوفسكى ، وبراوست ، وسنكايرويس واستخدم الأساليب المعقدة التى مارسوها فى مختلف فنونهم الأدبية ، ولجأ إلى الرموز للمادية ، والمنولوجات الباطنية ، وإلى موضوعات معينة ، وعبارات معينة تتخلل العمل الفنى من بدايته إلى نهايته ، وإلى إثارة الإستجابات الحسية المتعددة للعالم المادى التى تعرض مباشرة للإنسان كما عرضت لأى كاتب أمريكى ، ولجأ أخيراً إلى نوع من القصائد الفثرية الحماسية يعبر به عما فى نفسه تعبيراً فصيحاً . ولعله شك فى قيمة الرمز ، وفى قيمة الموضوعات والعبارات التى تخللت أعماله الفنية ، وفى الإثارة الحسية ، كوسائل تؤدي وحدها الغرض منها .

إن ولف يمثل بشكل واضح كفاح الروائي في تسجيل خبراته الشخصية ،  
وفي إيجاد معنى شامل تنطوى عليه . وقد بين ولف في القصص القصيرة ، وفي  
الروايات القصيرة مثل « صورة باسكوم هوك » ، و « نسيج من التراب » ،  
وكذلك في فصول أو أجزاء خاصة من رواياته الطويلة مثل « حفل جاكس »  
و « عندي ما أقوله لك » في رواية « لا تستطيع العودة إلى الوطن » أن لديه  
القدرة على التحكم الفني والقدرة على تحقيق الشخصيات والأفعال في مناظر  
خلاقة . ولكن لم يستطع قط أن يحل لغز الصيغة الفنية المطولة . وتآلف كتبه  
الطويلة الأربعة : « إنجه نحو الوطن أيها الملك » و « الزمان والنهر » و  
« الصخرة والغشاء » ، وكذلك « لا تستطيع العودة إلى الوطن » ، من أجزاء كان  
الكتاب فيها طموحاً ، يدلى فيها بإمهاج مرسل لا شكل له بسلسلة الأحداث  
التي تقص خبرة الروائي في هذه الدنيا . إن لرواية « إنجه نحو الوطن أيها الملك »  
التي كان يتدرب فيها على كتابة القصة ، شكلاً أملتة حكايتها لقصة النمو ،  
وهي صورة قوية التأثير عن آلام الطفولة والشباب ، وما فيهما من مسرات .  
ولكن مؤلفاته الأخيرة ينقصها ما هي في أمس الحاجة إليه . حكاية متصلة تربط  
رموزها معاً ، وتكسبها واقماً ومعنى موضوعياً .

هذه الحكاية المتصلة ، هي أوضح العناصر التي تبدو لأول وهلة عند وليم  
فوكنر . فتاريخ الجنوب عنده - كما كان عند أليس جلاسجو - إطار أوقصة  
محزنة تروي مصير الإنسان . وقد سجل فوكنر في عشرين جزءاً من القصص  
القصيرة والروايات القصيرة ، والروايات الطويلة الكاملة ، أحداث هذا التاريخ  
كما يرى وقها على المقيمين في مقاطعة خيالية بالمسيسي ، أمماها يوكناباتاؤفا .  
وتمثل هذه المقاطعة في تاريخها المعقد ومواطنيها المتنوعين إحدى المبكرات  
الخيالية الكبرى التي نبتت في العقل الأمريكي .

والوقت في دنيا فوكنر - كما كان له عند ولف - كيان متماسك . يعيش الماضي في الحاضر عند شخصياته عيشة تبلغ من البروز حداً يجعل الماضي في بعض الأحيان هو وحده الذي له وجود حقيقي ، كما نرى في روايته ( أسلوم ) . فهناك كونتين كومبسون ، الذي يحاول أن يفهم نفسه ويفهم إقليمه ، نراه يبحث عن حل للغز الجنوب واغز النفس في الحوادث الماضية لحياة توماس سوتين . إن الماضي والحاضر يعيشان جنباً إلى جنب عيشة كاملة في هذه الرواية حتى إن الترتيب الذي تروى به أجزاء الرواية يتحدى أى تتابع معنوي عادي . ويحد فوكنر نفسه مضطراً إلى أن يقدم جدولاً زمنياً يلحقه بالرواية ، حتى يستطيع القارئ أن يرتب التتابع الزمني في القصة . وكثيراً ما يكشف فوكنر - كما يفعل ولف - عن خبايا النفس ، وبخاصة في رواية « الصوت والغضب » وفي رواية « حيث استلقيت ميتاً » ، وكلاهما يستخدم طريقة المناجاة . ولكن النفوس المستوحشة لشخصياته الروائية لا تجد حلاً مرضياً . لكي نعتز على هذه الحلول يتحتم علينا أن نرى الشخصيات في وسط أكبر ، هو وسط تاريخ البلد الخيالي الذي تصوره فوكنر . ومن أجل هذا نجد أن كتابات فوكنر لم تظفر فوراً بالانتفاة أو الإدراك الذي هي أهل له ، لأن الوسط الأعم ينبغي إدراكه قبل فهم الأجزاء . أما عند فوكنر فإن الأجزاء تأتي أولاً

إن هذا الوسط التاريخي معقد غاية التعقيد ، وتبسيطه في عبارات موجزة معناه تشويهه إلى حد كبير . ومع ذلك فهذا التاريخ يشبه أن يكون كما يلي :

عرف الجنوب سرّة نظاماً وتقليداً يقومان على الكرامة والنزاهة الشخصية . ولكنه أذنب في استغلال اخوان في البشرية ، هم الهنود والزنوج . وبسبب

هذا الذنب الكبير جاءت الحرب الأهلية كالسيف القاطع ، وأنهت نعيم الماضي للذنب برغم نبذه . وبعد الحرب عرض نبلاء الرجال أنفسهم - لأسباب لا تمت إلى النبل بصلة - للنفاق الخلقى والكفاية الآلية التي نجدها عند العالم الجديد الذى لا عقل له ، فهوت البلاد فى ظلمة الفساد الخلقى . فإن أرادت أن تتطهر صرة أخرى ، فسبيلها هو يقظة الإيمان بالأخلاق عند الشباب ، وقوة زنجها السائدة . وإعادة تشكيل التاريخ على عقل هذه الصورة وتحويله إلى أسطورة . يودى عند فوكنر وظيفة الموجه لأشخاص الرواية الذين تسير أعمالهم الفردية أحياناً فى اتجاه مضاد للنمط العام . وهذا الاتجاه شديد الشبه جداً بالفطرة العالمية فى التاريخ ، وهى نظرة تبحث بقوة وحماسة عن معان تتجاوز الوقائع والتفصيلات وتفسرها .

غير أن فوكنر لم يقنع بهذا الإطار العريض الذى يحوط الحوادث ، فلجأ إلى حيل أخرى متنوعة لكي يكسب الأجزاء الصغيرة فى العمل العظيم قيمة ومغزى . ومن هذه الحيل التى كثيراً ما أصر عليها إعادة رواية قصة المسيح بصور مختلفة ، فهى قصة الإثم ، والتضحية فى سبيل الآخرين ، والرغبة فى التكفير . وفى بعض القصص الباكورة ، التى كتبها فى بداية تاريخه العمل ، وجمت تحت عنوان « صور من نيو أورليانز » استخدم فوكنر قصة المسيح وسيلة لبث المعنى فى الأعمال التى تسردها رواياته . فأصداء قصة المسيح تظهر فى رواية « الصوت والغضب » فى أعمال كونتين كومبسون . وفى رواية « الضوء فى أغسطس » يعتقد بطل الرواية جو كرسامس أن فى عروقه دمًا زنجياً ، وهو رمز للإثم ، عليه أن يكفر عنه . ويدعم فوكنر هذا الاقتراح بسلسلة طويلة من التشابهات بين



أعمال جو والأعمال التي تمت في « أسبوع الحماسة » . وفي رواية « قصة خرافية »  
يسير فوكنر الشوط كله في استمارة واحدة ، ويستخدم قصة المسيح إطاراً لقصة  
خيالية لمحاولة حديثة لإقرار السلام على الأرض .

ويستخدم فوكنر أيضاً الصور الخيالية والرموز التي يستمدّها من مختلف  
المصادر - وبخاصة من فرويد - يعزز بها معانيه ويغنيها « إلى حد أنه جعل في  
رواية « الصوت والغضب » - كما قيل - الشخصيات المذكور الرئيسية الثلاث  
مجسّدت للدوافع الغريزية عند الإنسان ، وللذات ، والذات العليا . وهو أيضاً  
لا ينصرف عن البيان يتخذ وسيلة لبحث معناه ، شأنه في ذلك شأن ولف ، بل إن  
سيطرة فوكنر على اللفظ هي في الواقع إحدى مميزاته الهامة . وفي السنوات  
الأخيرة نجد أن فوكنر يستخدم هذه السيطرة باطراد في عرض ما يرمى إليه من  
معان . وربما كان ذلك راجعاً إلى أن قدرته على الابتكار أخذت في التناقص ،  
لأن الكتّاب في الجنوب لا يعدم الثقة في البيان كغيره من الكتّاب الأمريكيين .

ويتفق فوكنر أيضاً مع ولف في صفة العمق . كل شيء في دنيا ولف  
واسع شامل ، وكل عاطفة عالمية ، وكل عمل ضخّم . وهذا العمق نفسه  
نلسه في عالم فوكنر . فالأشخاص الذين يمثلون دورهم فيما يلاقون من عذاب  
في شوارع مقاطعة بوكنا باتا وطرقاتها من خلق خيال غير واقعي . إنهم يظهرون  
في القصة بصورة أضخم من الصورة الحية ، مشاعرهم غزيرة وحركاتهم قوية .  
وتهب عليهم ربح عاصفة من اللاذخ . ولأعمالهم - حتى البسيط المتواضع منها -  
دلالة عالمية . تسطع عليهم أضواء كالحة ، ويلقون ظلالاً طويلة . وبالرغم من أنهم  
قوم سدج دنيويون طبيعيون ، إلا أنهم ينقلبون آلهة أو أنصاف آلهة عندهم

تتملكهم آلهة الغضب - كما تفعل الآلهة دائماً في مقاطعة بوكتاباتاوفا . وهم شديداً الشبه بالخلوقات المتجهمة المسرفة عند وبستر ، وفورد ، ومارستن ، لأنهم ينتمون إلى المأساة المظلمة في العهد اليعقوبى الإنجليزى . وكثيراً ما تخفف الفكاهة الساذجة ، والحديث الكوميدي ، ورجحان الصدق المبسط ، من وقع هؤلاء الأشخاص وأعمالهم . إلا أن ذلك ينبغي ألا يعمينا عن طبيعتهم الأساسية غير الأرضية . إنهم يعيشون كأشباح في حلم التاريخ العالمى ، وهو حلم يصور مجد الإنسان ومأساته .

إن البطل الذى يدفعه الغضب ، والذى يبحث عن الروح ، كثيراً ما كان يتصف بالكلام الأجوف وهو يحاول أن يثبت معناه . أما عند فوكنر فإن هذا البحث الذى يدفع إليه الغضب يكتب - بالرمز وبالسكناية - وجوداً موضوعياً درامياً . إن كلاماً من الكتابين لا يبحث عن تصوير الدنيا ، وإنما يسعى إلى الكشف عن الحقيقة الكونية والإعراب عنها .

وهذه الانجاعات والاهتمامات فى روايات «روبرت بن وارن» يستخدمها كاتب ذو موهبة عظيمة ، وثقافة كبرى ، وعقل نافذ . وأهم صفة بارزة فى كتابات وارن اهتمامه الجدى بالآراء الدينية والفلسفية . إنه يحاول أن يكتب رواية الرأى التى يمسرح فيها النظرة إلى الإنسان التى يتميز بها أهل الجنوب ، عن طريق الحركة فى الرواية التى تمتلئ بالأشجان والى يقوم بها أشخاص من الجنوب .

إن مشكلات الإنسان عند وارن ، صنو لمشكلات إثبات الشخصية والتكفير عن الذنب . فالإنسان فى سبيل السعى نحو إثبات شخصية يسير - كما يعتقد -

من اللازم إلى الزمن ، ومن البراءة إلى الإثم . لأن الإثم خصيصة من خصائص إثبات الشخصية لا محيص عنها . ووارن لا يفتأ يكرر قصة هذا الإثم وذلك السعى في الشعر ، والقصة القصيرة ، والرواية ، في قالب الماضي التاريخي في أكثر الأحيان ، أو مرتبطاً بأشخاص شعبية أسطورية .

إن روايات وارن هي من الأعمال الفنية التي تنطوي على مهارة بارعة . وهو في هذه الروايات يتخلى عن المقتضيات العارية لهذا اللون الظاهر من ألوان القصص ، وذلك لكي يحقق معنى من المعاني عن طريق تناول الأفعال واستخدام لغة فيها فطنة ومعرفة وميتة فيزيقا استخداماً خاصاً . يستطيع أن يعبر بها عن المعنى بكل ما فيه من تعقيد وغموض . فنرى جاك بيرون راوية قصة « جميع رجال الملك » صاحب الأسلوب والتأمل والتفكير ينحول إلى شارح أسامي للمشكلات العالمية التي يجدها وارن كامنة في التاريخ الفامض لزعيم شعبي سيامي ، اسمه « رلي ستارك » . والرواية في نهاية الأمر تتعلق باكتشاف بيرون لنفسه عن طريق ولي ستارك ، ولا تتعلق بولي ستارك نفسه كشخصية سياسية .

وفي رواية « كفاية من الدنيا والزمان » يتخلى وارن عن الميزات الشكلية للقصة الخيالية التاريخية لكي يكتب رواية يتنازل فيها عن صفة المباشرة الفورية لكي يتفكر في قضية قتل بوشام شارب ، وهي مأساة وقعت في كنتكي في مستهل القرن التاسع عشر ، شغلت من قبل بو ، وهو فنان ، وسمز ، وغيرهم وهو يترك مادة القصة مجردة في أساسها ، وأشخاصها رمزيه ، ويبقى جرميه يومئذ الذي يكتب جانباً كبيراً من الكتاب كتأمل فلسفي ، رمزاً لبحث الإنسان عن معنى العدالة ، والموت ، ونهاية الإنسان . وفي « زمرة الملائكة »

يكتب وارن شيئاً يشبه قصة عبيد تاريخية أخرى ، مشحونة بالأشجان ، عن فتاة مزعومة بيضاء ظهر أسها من الزوج وبيعت رقيقاً . والقصة — برغم ذلك — بما فيها من إسراف في الحركة وغزارة في العواطف ، هي في الواقع كشف عن طبيعة الحرية . وفي «الكهف» ، وعن طريق استخدام أصوات الجماهير استخداماً طبيعياً ، بحيث يأخذ كل صوت مكانه اللائق في الرواية ، يستخدم وارن الحوادث التي تدور حول رجل حبيس في كهف ومحاولات إنقاذه لكي يكشف عما يقوم به عدد كبير من الناس من البحث عن ذاتياتهم ، وهو بحث يمكن تعريفه بأنه السعي إلى البراءة الأولى عن طريق الفرار من الزمان إلى اللازمان . كل رجل يسمى إلى معرفة نفسه ، معرفة يقول عنها وارن في قصة «أخو الأفعوان» :

« إن معرفة المشاركة في الشر هي بداية البراءة

ومعرفة الضرورة هي بداية الحرية

ومعرفة اتجاه الوفاء هي موت النفس

وموت النفس هو بداية الذاتية

وكل ما خلا ذلك أمل زائف وروح فقيرة »

وقال مرة : « إن قصة كل روح هي قصة تعريف النفس ، بخيرها وشرها ، خلاصها أو عذابها » .

ولم يرض وارن عن قصص ولف كما رضى عنها فوكنر ، الذي يعد ولف أحد كبار الكتاب الأمر بكان . وفي تعليق لاذع عن عجز ولف عن أن يجعل تصويره

للخبرة أمراً موضوعياً ، ذكر وارن ولف ذات مرة أن شكسبير اكتفى بكتابة « هاملت » ولم يلزماً عليه أن يكون هاملت .

ومع ذلك فإن موضوع ولف الرئيسى — وهو بحث الروح عن الثبات ، والسعى الذى لا ينتهى للكشف عن المشاركة ، وعن المعنى ، « البحث عن الأب » — هذا الموضوع وثيق الصلة بموضوع وارن . لأن شخصيات وارن تسمى فى غموض عالم من الظلال ، وفى غموض اختلاط الخير بالشر ، إلى أن تعرف طبيعة نفسها ، وإلى أن تفهم أى لون من ألوان معرفة النفس هذا . وقد رجع الروائيون الجنوبيون — عند مسرحية هذه النظرة الحزينة — إلى الإنسان الذى وقع فى حبال طبيعته وفى مصيدة الزمن — إلى صورة عن الخبرة الإنسانية تختلف أشد الاختلاف عن الصورة السائدة فى أكثر أمحاء أمريكا ، إلى صورة خيالية مثالية فى أساسها . إن الروائى الجنوبى يرى الإنسان شخصاً تراجيدياً أكثر منه ضحية آلية ، ويربط بين معناه وبين بناء ضخم من الحوادث والتاريخ . لقد خلق كل من ولف وفوكنر ووارن نوعاً من القصة الخيالية استمدته من مادة إقليمه وتاريخه ، نوعاً يستطيع أن يعادل — بل هو يعادل فعلاً — نظرة الإنسان اليائسة التى اتخذها المذهب الطبيعى والواقعية فى زماننا . وهم حينما يهربون عن ثورتهم ضد العالم بالحديث يتعلمون وراهم إلى تقاليد ونظام يلتمسون لديه المعنى فيجدونه — ذلك أن للإنسان كرامة ، وليس التاريخ ، إلا سجلاً لهدف من الأهداف . ومن هذه المواد خلق هؤلاء الروائيون عالماً خيالياً له قدره وله قيمته يتصف بالعمق والجمال .



## النقد الجديد

بقلم دافيد ديتشرز

كان النقد الأمريكى الحديث نتيجة البحث عن وسيلة أشد صرامة لتعريف الصفات الخاصة لعمل من أعمال الفن الأدبى . وكانت الثورة على الرومانتيكية - على النظرة الرومانتيكية التى ترى أن وظيفة العمل الفنى هى التعبير عن شخصية المؤلف ، وإن وظيفة الناقد هى تسجيل استجابته الوجدانية الخاصة بالعمل الذى قام به المؤلف ، كانت هذه الثورة إحدى التيارات التى أمدت هذه الحركة بالحياة . وهذه الحركة الكلاسيكية الجديدة ترى أن العمل الأدبى يتميز بدقة الصورة وبالنظام . وكان أولئك الكتاب من الجنوب الأمريكى الذين يرون لحالة الفردية الفوضوية التى اتسمت بها المدنية الصناعية الحديثة ، ويأملون فى إقامة نوع من النظام أكثر احتفاظاً بالتقاليد ، فى الفن وفى الحياة - كان أولئك الكتاب يستجيبون كجنوبيين لمشكلات الجنوب الخاصة ، ويؤكدون إحساس الجنوب بالتقاليد وبالنظام فى وجه ما كانوا يعدونه اضطرابات فاسدة تتصف بها الحياة الصناعية فى الشمال . وكانت حركة إصلاح الأراضى فى الجنوب فى العشرينات حركة رجعية مقصودة لأنها أرادت أن تسترد المثل والمعايير التى تسود أسلوب الحياة عند التصنيع . وهذا الاتجاه كان ملوساً فى النقد الأدبى فى مجلة « الهارب » التى أسسها جون كرورانسم وآلن تيت فى عام ١٩٢٢ ، والتى كانا محرريها بالتضامن فيما بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٢٥ .

وفي الوقت عينه كانت هناك حركة مناهضة للرومانتيكية منشؤها مصادر أخرى . وكان الناقد والفيلسوف الإنجليزي ت . ا . هيولم قد كتب في السنوات التي سبقت مباشرة وفاته في الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٧ - سلسلة من المقالات هاجم فيها الذاتية والغموض في الأدب الرومانتيكي ، وبشر « بالصورة الجافة القوية » في الشعر كما بشر بالموضوعية والنظام في الفن عامة ، وكان هيولم يعتقد أن الإنسان بالطبيعة فاسد أو محدود ، ولن يستطيع - تبعاً لذلك - أن ينجز شيئاً ذا قيمة « إلا باحترام النظم الخلقية ، والبطولية ، والسياسية » ومما يترتب على هذه العقيدة عنده التخلي عن التفاؤل الرومانتيكي فيما يتعلق بطبيعة الإنسان وإمكانياته . وقد أثرت آراء هيولم في ت . س . إليوت ، وانعكست في مقال إليوت - الذي كان له أبلغ الأثر - الذي نشره تحت عنوان « التقاليد والموهبة الفردية » الذي كان أول ظهوره في عام ١٩١٧ . في هذا المقال ذكر إليوت « . . . إن الشاعر ليست له شخصية يعبر عنها ، وإنما لديه وسيط معين ، وهو وسيط فحسب وليست شخصية بأي معنى ، وسيط تتحد فيه الانطباعات والتجارب بطرق خاصة غير متوقعة . والانطباعات والتجارب التي تهتم الإنسان قد لا تجد لها مكاناً في الشعر ، وتلك الانطباعات والتجارب التي قد تكون لها في الشعر أهميتها قد تلعب دوراً مهماً في الإنسان - أو في شخصيته » . وقد نبذ إليوت رأي وردزورث في أن الشعر يتخذ أصوله « من العواطف التي يستعيدوها الشاعر في هدأته » وأكد أن الشعر ليس إطلاقاً العاطفة على صحتها ، وإنما هو هروب من العاطفة . إنه ليس تعبيراً عن الشخصية ، إنما هو هروب من الشخصية . وهنا نجد أن الاهتمام بالصناعة ، بالعمل الفني باعتباره ترتيباً للصورة له دلالة ، أكثر مما هو اهتمام بالأثر العاطفي للعمل الأدبي في قارئه



أو في معناه عند الكتّاب بالنسبة إلى سيرة حياته . وهكذا كان النقاد الجنوبيون ، وأصر إليوت على أن ننظر إلى الشعر كشعر في حد ذاته لا كشيء آخر . فهو ليس سيرة لحياة فرد وليس تاريخاً ، بل وليس جزءاً من تاريخ الفكر . إنما هو نمط من أنماط المعنى لا يحد بزمان . ينظر إليه على أكمل وجه - كأنه معاصر ولا يندرج تحت اسم معين .

وهذه النقطة الأخيرة تمثل تطوراً آخر في آراء إليوت قام به النقاد الأمريكيون في الثلاثينات . ولكنه تطور في الحركة ذاتها وسواء كانت هذه الحركة مستمدة من أيديولوجية «المهاجرين في الجنوب» وهي أيديولوجية رجعية يحس بها أصحابها ، أو مستمدة من إصرار هيوم على الدقة والنظام ، أو من دعوة إليوت إلى إنعدام الشخصية في الفن ، فقد كان من أهدافها الأساسية إنقاذ عمل الفن الأدبي من التاريخ والسير ، واكتشاف صفة التفرد فيه . أما ما الذي يميز الاستخدام الأدبي للغة - وبخاصة الاستخدام الشعري لها - عن الوسائل الأخرى لاستخدام اللغة ، وأما ما هو ذلك الأمر الذي تفرد به القصيدة ، فهي الأسئلة التي أهتم النقد الحديث - كما أطلق عليه - خاصة بالإجابة عنها .

غير أنه لا يكفي أن نقول إن الشعر ينبغي أن يتميز بالوضوح ودقة التصوير من ناحية وبإنعدام الشخصية من ناحية أخرى . فقد أوحى تأثير الشعر الرمزي الفرنسي - الذي تمسب عن طريق إليوت وبوسائل أخرى - بأن الصورة وهما اتضحت ومهما دقت ينبغي أن توضح في نمط التصوير العام ، بحيث تكتسب ظلالاً من المعنى أخفى كثيراً ( وكذلك أدق كثيراً ) من أي شيء يمكن بلوغه

بالكتابة النثرية العادية . ثم إن تأثير الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر ، هذا التأثير الذي أخذ يزداد باطراد منذ نشر طبعة جريسون الكبرى لقصائد جون دن في عام ١٩١٢ قد أضاف معياراً جديداً . وذلك هو الخاطر السريع . وقد أكد إليوت في مقاله الشهير عن الشعراء الميتافيزيقيين في عام ١٩١٢ أن الفكر والشعور عند هؤلاء الشعراء يسيران معاً . في حين أن الفكر والشعور قد انفصلا عند الشعراء المتأخرين . قال إليوت : « إن الفكرة عند دن هي التجربة فهي تعدل من حساسيته . في حين أن « تليسون وبراوننج هما كذلك من الشعراء ، وهما يفكران ، ولكنهما لا يحسان فكرهما فوراً كما يحس المرء عبير الورد مباشرة » . وهذا التقدير الجديد للشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز كان معناه تقديراً جديداً للصلاية الفكرية في الشعر ولاستخدام سرعة الخاطر استخداماً جديداً . وفي القرن التاسع عشر انتقلت سرعة الخاطر في أكثر الأحيان إلى الشعر الهزلي . واعتبرت حيلة التورية وما إليها من قبيل التفكه لا تصلح للشعر الجاد . ولكن النقاد اليوم يتطلبون من الشعر نسيجاً فكرياً أشد صلابة ، مع استخدام التورية وما إليها من حيل ، كما كانت تستخدم في القرن السابع عشر ، للتعبير عن السخرية والآراء الغامضة التي تحمل أكثر من معنى .

وتأتى السخرية مع سرعة الخاطر . وقد لخص روبرت بن وارن - وهو جنوبي النشأة - أشهر كروائي وشاعر وناقد جيلاً بأسره من النقاش الذي دار حول أهمية السخرية في الشعر في محاضرة عنوانها « الشعر الخالص والشعر الزائف » ألقاها في برنستون .

عام ١٩٤٣ وقد أصر على أن الشاعر في قصيدة غزلية مثلاً لا ينبغي له أن يكون جاداً في سداجة فيما يتعلق ببقاء مشاعره وغزارتها . وإنما ينبغي له - إن أراد لقصيدته النجاة من أن تؤخذ مأخذ الهزل والتهكم - أن يضمنها أيضاً نوعاً من التعبير التهمكي الذي يقابل جدية القصيدة . فالحب نقي وجميل وعاطفي ، ولكنه إلى جانب ذلك شهواني وبدني وكوميدي . وإذا كان الشاعر لا يبرهن البتة على إدراكه لهذه الأوجه الأخيرة ، تعرض للسخرية . ويوازن وارن بين الفردوس الذي خلق فيه شعراء الحب للمعهد الفكتوري بفردوس فيرونا عند شيكسبير حيث كان روميو وجوليت يتبادلان العهود العاطفية ، في حين كان مركوشيو في الخارج يرسل نكاته الفاجرة . ويتساءل وارن « على أي شرط يتسامح الشاعر مع مركوشيو ؟ » هناك طرق عدة كما يقول . إذ المهم أن يحتم الشاعر على نفسه التسامح مع مركوشيو - بمعنى أن يضمن عباراته العاطفية الرئيسية عبارات أخرى تهكمية مضادة لها . ولا ينبغي أن يكون الشاعر بطلاً ساذجاً لقصائده . وذلك ما كان عليه شلي في نظر النقد الجديد ، ولذلك كان شلي في الشعر أدنى مرتبة من دن أو من بوب أو من جرارد مانلي هو يكتنز لأن هؤلاء الشعراء جميعاً يلجأون إلى الفكاهة والسخرية بطريقة ما لكي يدخلوا على المعنى الظاهري تعديلاً أو يضيفوا عليه تعليقاً .

ولقد أدركت الحركة الجديدة إلى حد كبير الوسائل التي ابتذلت المعنى بها وسائل إعلام الجماهير . ولذلك زعم آلن تيت في مقال له تحت عنوان « الإيجاز في الشعر » نشره في عام ١٩٣٨ « أن كثيراً من الشعراء يندفع نحو اختراع لغات خاصة ، أولغات ضيقة جداً » . وذلك « لأن الحديث العام قد أثقل إلى حد كبير بشعور الجماهير » ويذكر تيت في هذا المقال أن المتعة الأدبية في

القصيدة لا تنحصر في مجرد نقلها بطريقة سهلة اتجاهًا من اتجاهات المعاني يسير نحو نتيجة معينة هي «سر» الموضوع كله . ولا تنحصر ببساطة في مجرد تجسيدها للعاطفة التي ملكت على الشاعر نفسه في تاريخ حياته . إنما امتداد القصيدة - ولا أقول الإيجاز - وحركتها المنطقية من نقطة إلى أخرى ، ومن ثم إلى خاتمها ، وكذلك الهدف من القصيدة - ولا أقول الإيجاز فيها مرة أخرى - والشحنة العاطفية عند الشاعر ، وتطوره في البلاغة والبيان - فإن هذا وذاك أقل أهمية مما يسميه «التوتر» . أرى كما قال « الصورة المنظمة كاملة لسكل امتداد وكل هدف نلمسه فيها » . إن التركيب الكامل لمعنى الشعر يتجاوز حركة الفكر التي يمكن التعبير عنها نثرًا ، كما يتجاوز تطور الاستعارة عند أي حد من الحدود . ويصر الآن على أن الشعر ليس مجرد إيصال المعاني والاتجاهات الفكرية . إنما هو وضع المعنى في نمط . ركب لكي يقرأ ويقدر باعتباره نمطًا مركبًا لمعنى من المعاني .

وشبيه بهذا الرأي ما نجده عند جون كرو رانسم في مقاله « الشعر - أو ملاحظة على الجوهر » الذي نشره في عام ١٩٣٤ . يقسم رانسم الشعر ثلاثة أنواع . هناك « الشعر الفيزيقي » الذي يحاول أن يصل إلى الصفات الدقيقة للأشياء باستعمال ذلك النوع من التشبيهات القوية الواضحة الدقيقة ، الذي نادى به ت . ا . هيولم ، والذي نادى به كذلك - إلى حد ما - شعراء التصوير الذين تفرعوا من هيولم . ولكن العرض الدقيق للاستجابة الإنسانية للأشياء المادية - بالرغم من أنه لون من ألوان النشاط له قيمته - ليس في الواقع مرضيًا ، فهو يتقيد بحدود غاية في الضيق . وأما النوع الثاني من الشعر عند رانسم فهو ما يسميه « الشعر الأفلاطوني » وهو الشعر الذي يهدف إلى إثارة القارئ لكي يقف موقفًا خفياً معينًا . وهو لا يعتبر هذا « الشعر الزائف » شعراً مطلقاً ، وبينهم

شلى وتنسن ، وغيرهما من شعراء القرن التاسع عشر ، بابتكار هذا اللون .  
أما النوع الثالث فهو « الشعر الميتافيزيقى » وهو الشعر الذى يستخدم المجاز  
والسكناية وغير ذلك من ضروب البيان لىكى يدفع القارىء إلى تصوير بديع  
مثير لموضوع الشعر .

وفى موضع آخر يميز رانسيم تمييزاً له أثره وله أهميته بين « النسيج » ،  
« والتكوين » فى القصيدة . النسيج هو نوع التعبير فى نقطة معينة ، معززاً بكل  
نوع من أنواع البديع والبيان الملائم ، وذلك لىكى يجسد الشاعر صفات الأشياء  
التي يشير إليها بكاملها . أما « التكوين » فهو المادة التي يمكن التعبير عنها نثراً .  
فالبحث العلمى عند رانسيم كله تكوين ، لا نسيج فيه : فهو يعالج العموميات ،  
ولا يتعرض للخصوصيات . أما الشعر ففيه تكوين ، وفيه نسيج . ولا يكون  
التكوين ذا معنى حقاً وشعرياً حقاً إلا بإجراء القصيدة خلال العقدة والخصائص  
فى النسيج الحلى وهي تتقدم خطوة خطوة ، والتشابه بين هذه النظرة ونظرية  
تيت الخاصة « بالتوتر » هو جزء من التشابه العائلى بين كل أوائل النقاد المحدثين  
الذين يهتمهم فصل الصفات الخاصة للميزة للخطاب الشعري عن نظائرها فى  
الخطاب العلمى أو التاريخى . وبالرغم من أن أكثر هؤلاء النقاد يهتمون بالفن  
الأدبى عامة ، إلا لأنهم يؤثرون فى أغلب الأحيان أن يوضحوا آراءهم بالإشارة  
إلى الشعر الفنائى .

وفى نفس هذا الوقت كان ا . ا . رتشاردز فى إنجلترا يطور نظريات عن  
طبيعة المعنى الشعري وما يميزه عن المعنى العلمى ، نظريات كان لها أكبر الأثر  
على كل حركة النقد الحديث . زعم رتشاردز فى كتابه « العلم والشعر » الذى

نشره في عام ١٩٢٦ أن الشعر لا يعالج الحقيقة العلمية أو التاريخية . إنما هو يعالج  
أسماء « الحقائق المنتحلة » و « الحقيقة المنتحلة صادقة إذا هي لاءمت موقفاً  
معيناً أو أدت له خدمة ما ، أو إذا هي وصلت بين المواقف المطلوبة لأسباب  
أخرى » وقد ميز رتشاردز بين ما أسماه « المعنى الاستشهادي » الذي يتعلق  
بالعلم وأنواع أخرى من الكتابة الإخبارية ، و « المبني العاطفي » الذي يتعلق  
بالشعر ، ووظيفته لا تنحصر في إيصال الحقائق أو الأفكار ، وإنما تنحصر في  
إيصال حالة من حالات الوعي لها قيمتها . وقل من النقد فيما بعد من أخذ بهذا  
الجانب من جوانب التفكير عند رتشاردز — الذي شرحه في كتابته « أصول  
النقد الأدبي » في عام ١٩٢٤ — غير أن البحث في الوسائل التي تؤدي اللغة بها  
إليها ، وهي الوسائل التي أدت رتشاردز إليها آراؤه ، فقد كان له أبلغ الأثر .

وعند محاولة رتشاردز توضيح رأيه في « المعنى العاطفي » وشرحه أشار بقراءة  
النصوص الأدبية بطريقة أدق وبحس مرهف بدرجة تفوق ما كان حتى آنذا  
شائعاً بين النقاد . وأدخل في نطاق النقد الأدبي دراسة معاني الألفاظ ، أو ما أسماه  
« معنى المعنى » . وبذلك عاون على تشجيع المعالجة التحليلية الدقيقة لكل قصيدة  
على حدة . وهي المعالجة التي تميز بها النقد الحديث . وقد رأينا من قبل كيف  
أن النقاد الجنوبيين — تشجيعهم تقاليد النقد التي نبتت من هيولم وإليوت  
أصروا على الكشف عن سر صناعة الفنان الأدبي في تفصيل دقيق . وبذلك  
مارسوا نوعاً من النقد التحليلي الصارم وشجعوه . وبثأثير رتشاردز ظهر دافع  
جديد إلى نفس هذا النوع من التحليل الصارم . فلا عجب إذن إذا تميز النقد  
الحديث بالوسائل التحليلية الدقيقة ، وإذا كانت الكتابات النقدية ذات الطابع

الشخصى المتراخى التى تميز بها كثير من بحوث النقد فى القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين ، واستخدامها للعموميات على نطاق واسع ، قد تعرضت للهجوم الشديد من كتّاب النقد الذين يمثلون الاتجاه الأمريكى فى العصر الحديث .

دراسة الصناعة عند الكتّاب: بذلك يسمع المرء أن يصف جانباً كبيراً من « النقد الجديد » . ما الذى يجرى فى العمل الفنى الأدبى — وبخاصة فى القصيدة ؟ كيف تعمل اللغة فيها ؟ وكيف يستخدم التصوير ؟ وأى معنى عام تحقّقه وبأية وسيلة ؟ هذه هى الأسئلة التى يسألها النقد الجديد . وهو يسألها دائماً بقصد خفى هو إظهار كيف يكون العمل الفنى الأدبى « هو نفسه ولا يكون شيئاً آخر » ، لا يختلط قط بأنواع الكتابة العادية ، الوصفية أو الإخبارية ، أو الهادفة إلى غرض معين . ومن أكثر النقّاد الجدد تنوعاً وحدة ذهن ، الذين يدرسون فن الكتّاب بنوع من الفطنة — أوحى المسرح الذى يجتذب النفوس بدرجة قصوى — ر. ب. بلاكمور . ومجموعات المقالات النقدية الكثيرة لبلاكمور تبحث فى الوسائل التى يمكن للصناعة أن تحول بها الأفكار إلى معانٍ شعرية ، والعلاقة بين الأفكار ، والخيال ، والصناعة .

والنقد الجديد — بتأثيره على الدراسة الأكاديمية للغة الانجليزية — عاون على الخط من قيمة طريقة الاستعراض بما تتضمنه من تعميمات تاريخية كبرى ، وعلاجه للأدب باعتباره وثائق فى تاريخ الأفكار ، وركز الاهتمام فى الوصف المفصل التحليلى لعمل معين . وتدفقت من المطابع خلال العشرين سنة الماضية كتب النصوص التى تهدف إلى تدريب الطالب على الوصف التحليلى . ومن

الكتب التي اشتهرت في هذا الباب « فهم الشعر » لروبرت بن وارن وكلنت بروكس الذي نشر عام ١٩٣٨ لأول مرة . وكان كلنت بروكس كاتباً من كتاب النقد الجديد له خطره ، ومن أكبر دعاة هذا النوع من النقد . وفي كتابه « الشعر الحديث والتقاليد » الذي نشر في عام ١٩٣٩ عالج الشعر الإنجليزي من الزاوية التي تتخذ معياراً لها الاستخدام الرمزي للصور الشعرية ، وتركيب الترتيب ، والسخرية والمتناقضات - وهي معايير تدين كثيراً للآراء النقدية لهيوم وإليوت وجماعة الهاربين ، وأ . آر تشاردز ، والناقد الإنجليزي ف . ر . ليفيز . وكان من نتيجة ذلك أن مجد كل شاعر سار في طريق التقليد « الميتافيزيقي الرمزي » ، وغض من شأن أولئك الذين لم يهجموا هذا السبيل . وفي الدراسات النقدية التي قام بها فيما بعد أظهر بروكس مزيداً من النزمت في التقدير - شأنه في ذلك شأن النقاد الجدد الآخرين - ولكنه حتى عندئذ لا يبدى إعجاباً بشاعر لا يستطيع أن يبرهن على أنه يميل إلى السخرية والمتناقضات . وفي مقال عنوانه « لغة التناقض » ظهر في عام ١٩٤٢ وأعيد طبعه في عدة مجموعات من مختارات النقد يصر بروكس على أن « من المعاني ما يكون تناقض اللفظ فيه هو اللغة لللائمة التي لا يحيط عنها في الشعر . إنما هو العالم الذي تتطلب لغته لغة خالصة من كل أثر من آثار التناقض . ومن الجلي أن الصدق الذي يعبر عنه الشاعر لا يمكن بلاغه إلا في صيغ التناقض اللفظي » . واستطرد في كلامه يبين أن هناك تعبيراً عن موقف من المواقف المتناقضة ، وأن قوة القصيدة إنما تنشأ عن الموقف المتناقض - ويكون ذلك حتى في قصيدة قد تبدو غاية في البساطة والاستقامة في ظاهرها ، مثل مقطوعة وردزورث الغنائية « على قنطرة وستمنستر » .



ويزعم رتشاردز أن العالم يستخدم المعنى الاستهلاكي ، في حين أن الشاعر يستخدم المعنى العاطفي . والبحث العلمي في رأي جون كرو رائسم يستخدم التركيب ولا يستخدم النسيج ، في حين أن الشعر يستخدمهما معاً . والعالم - عذب بروكس - بحاجة إلى لغة خالصة من التناقض ، في حين أن الشاعر لا يستغنى عن اللفظ المتناقض . وهنا يستطيع المرء أن يلمس الاهتمام المشترك بالتفرقة بين العلم والشعر تلك التفرقة التي كانت ظاهرة هامة من مظاهر النقد الحديث في نظرياته ومعالجته . والظاهر أن الغرض الختفي في النفوس هو أن الشعر - في عصر العلم - لا يستطيع أن ينافس العلم على صعيد واحد مشترك . وإذا أردنا دقاً سليماً عن الشعر فلا مناص لنا من أن نبين أنه - بل إن الأدب الخيالي عامة - شيء منفصل تمام الانفصال ، سواء في طريقته في تناول اللغة أو في قيمته .

ومن نتائج هذا الإصرار على تفرد الطريقة الأدبية - والطريقة الشعرية خاصة - في استخدام اللغة أن نشب شيء من الصدام بين المؤرخ الأدبي والناقد الأدبي . إنما يهتم الناقد بتركيب المعنى في قطعة معينة من الفن الأدبي ، في حين أن المؤرخ يسعى إلى أن يضع أحكاماً عامة عن الأعمال الأدبية في عصر من العصور وعلاقتها بالتقافة التي صدرت عنها . وليس بوسع المؤرخ إلا أن ينظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق في تاريخ الفكر بمعنى ما . وهو أيضاً على وعى بالمعاني المتغيرة للكلمات ، وإلى أي مدى لا يمكن تقدير معاني الأعمال الأدبية التي كتبت في الماضي تقديراً كاملاً دون بعض العلم بالعادات العقلية التي تسود ذلك العصر . أما النقاد الجدد فيميلون إلى أن ينظروا إلى القصيدة باعتبارها تركيباً معنوياً لا يحده زمان يمكن تحليله دون الإشارة إلى المعاني الخاصة للكلمات في لحظة معينة من الزمان ، وقد أزعج ذلك بعض الباحثين من الأدباء المحافظين

الذين ظنوا أن النقد الحديث يزعم لنفسه التحرر الكامل من مقتضيات التاريخ. وقد اتضح لنا الآن أن النقاد الجدد لم يقصدوا البتة أن تكون لهم هذه الحرية . بل إنهم لينظرون إلى أى بحث تاريخى فيما كانت تعنيه بعض الكلمات فى وقت معين ، كما ينظرون إلى أى نمط مطابق من أنماط الفكر التى تتعلق بالعصر الذى صدر فيه العمل الأدبى ، ينظرون إلى ذلك باعتباره أساساً سابقاً من أسس النص لامندوحة عنه ( كجمع الخطوط قبل طبعها ، أو كتعلم اللغة الأجنبية قبل أن يستطيع المرء أن يقرأ نصاً فى هذه اللغة ) . إنهم يعتبرون هذا اللون من ألوان النشاط ضرورة لابد منها ، ولكنها من الضرورات « التى تسبق النقد » . إنما النقد عندهم يبدأ بالبحث فى الطريقة التى تعمل بها الألفاظ فى نموذج معين من نماذج الفن الأدبى .

ومن نتائج الطريقة التحليلية للنقاد الجدد ، ومما توصم به ، أنها ترد الشعر كله إلى معادلة من المعادلات ( كالتناقض اللفظى ، أو « التركيب والنسيج » ) وأنها تضع مجرد القدرة النادرة على التحليل فى المحل الأول . وإذا اجتهد الناقد بدرجة كافية استطاع أن يبرهن على أن أى نص فيه تناقض لفظى أو فيه سخرية ، ومن ذا الذى يحدد النقطة التى يكف عندها الناقد عن أن يطالع ما هو موجود فعلاً فى النص ليبدأ فى مطالعة البراعة الخيالية فى المعانى التى ليست كاثنة فى العمل الأدبى بأى معنى من المعانى ؟ ولقد كان للناقد الإنجليزى وإيام إمبسون ، الذى بدأ حياته تلميذاً لرتشاردز ، والذى أخرج تحليلات للمعانى فى الأعمال الأدبية فيها جاذبية وبراعة — تأثير بالغ على الشباب من النقاد الأمريكيين الجدد . غير أن الباحثين الأمريكان عارضوا تفسيرات إمبسون على أسس تاريخية وفى حدود التقاليد المرعية التى كان يكتب فى ظلها المؤلفون الذين يتعرض لهم بالنقد . إن الألفاظ التى

عزاها إليها ، والتحليل الذي يزعم أنها تحمل هذه المعاني يبعدنا عن العمل الأدبي نفسه ولا يدعونا إلى الغوص فيه .

واقـد قيل إن النقد الجديد « شجع بعض الأفراد الذين ليس لديهم علم حقيقي بماهية الأدب على ممارسة القدرة على التحليل ، وأنه شجع على استخدام الألفاظ المتكلفة ، ونقل النقد إلى مجال تخصص فني رفيع بحيث لا يمكن للقارئ العادي أن يقرأه أو يتذوقه ، فلا يقرأه إلا النقاد الآخرون .

كما قيل أيضاً — وامل هذا الذي قيل هو أخطر التهم التي وجهت إلى النقد الجديد — إنه تجاهل تماماً علاقة الأدب بالحياة ، والوسائل التي يلقي بها الأدب الضوء على الحياة ، والنظرات الثاقبة والسرور الذي يبعثه الأدب في القراء ، وهبط بالأدب إلى مستوى فك الأنغاز المعقدة التي لا يهتم بها إلا الإخصائيون .

كما قيل أحياناً إن النقاد الجدد في اعتراضهم على الأفكار الخاطئة السوقية ، وعلى الخلط بين الاستخدام الشعري والاستخدام العلمي للغة ، وعلى الخلط بين الشعر والفصاحة أو بين الأعمال الأدبية والأعمال التي تهدف إلى التربية الخلاقية المباشرة ، قيل إنهم ربما تغالوا ووقفوا موقفاً ربما دل على أنهم يرون أن الهدف النهائي للفن هو الحث على تحليل الناقدين ، وأن وظيفة الناقد هي تدريب النقاد الآخرين على تدريب النقاد الآخرين في تتابع أكاديمي مجذب للمحللين النابغين الذين يتبادلون الحديث فيما بينهم .

إن كل حركة نقدية يمكن أن يبالغ فيها إلى درجة مضحكة ، وقد مارس « النقد الجديد » مختصون ، مغالون ، ضيقوا الأفق . ثم إن موقف النقد لا يمكن

أن يأمل في قول الحق كل الحق عن طبيعة الفن عامة أو عن عمل معين من حيث نوعه ومعناه ، ولسكن الحركات النقدية المشعرة تلفت النظر إلى بعض أوجه الفن التي غمرها النسيان أو لم تفهم حتى الآن حق فهمها . إن الثورة الحديثة على الرومانتيكية الزائلة كانت ضرورة ، والإصرار على دقة التحليل ، وعلى قراءة النصوص « قراءة فاحصة » كان علاجاً صحيحاً للتعميمات الملهمة التي كثيراً ما كانت تدخل في باب النقد في بداية هذا القرن . والنقد الجديد بصيخته التي نادى فيها قائلاً : « أنظر إلى العمق نفسه ! واخض النص ! » علم القراء أن يقدرُوا الأعمال الأدبية مباشرة ولا يقدروها عن طريق « أحكام » ثم هضمها أو عن طريق توارخ مدونة تذبذبهم قبل الرجوع إلى النص — في عبارات عامة جداً — عن الصفات التي يلمسونها في الأعمال الفنية . ولئن كان الوقت الذي كان الطلاب يستطيعون فيه أن يؤدوا امتحاناً في الدراسة الأدبية بمجرد استذكارهم لقوائم من الصفات التي يمكن أن تطبق على كتاب معينين ، لئن كان هذا الوقت قد فات ، فإن ذلك يرجع إلى حد كبير إلى فضل النقد الجديد . وربما لم يكن من الحق أن كل الشعر الجيد يقوم على أساس تناقض ظاهري بين المعنى والمبنى . أو لم يكن من الحق أن التركيب والنسيج هما دائماً صلب القصيدة الشعرية . إلا أنه من الحق أن إدراك العمل الفني وتقديره قدره الصحيح يقتضيك أن « تقرأه » . إن النقد الجديد قد علم جيلاً بأمره أن يقرأ . وإذا كان أحياناً يدعو إلى القراءة من السياق الإنساني الذي يكسب وحده المكتوب معنى ، فربما كان الخطأ هنا ضرورة لا محيص عنها في حركة ظهرت لتعارض — إلى حد كبير — الاندفاع الرومانتيكي .

إن « النقد الجديد » — كما استخدم على وجه العموم لفترة ما — كثيراً

ما اقتصر في معناه على ذلك اللون من الوصف التحليلي الصارم لبعض الأعمال الأدبية ، مع قراءة النص قراءة فاحصة ، وذلك نتيجة للثورة الكلاسيكية الجديدة في هذا العصر الحديث . غير أن هناك أوجهاً هامة أخرى للنقد الأمريكي الحديث هي أيضاً جانب من النقد الحديث في تعريفه الأعم . فالاهتمام بالطريقة التي تعمل فيها اللغة في الشعر أدى إلى دراسة الاستعارة ومكانتها من التعبير الشعري ، وارتبطت دراسة الاستعارة عند بعض النقاد بدراسة الأساطير . ودراسة الأساطير بدورها تقدمت بتقدم الدراسات الانثروبولوجية والسيكولوجية . ودراسة مكانة الأساطير والرموز في الحضارات البدائية وفي الأدب القديم ارتبطت بدراسة معاني الألفاظ والدراسات النقدية للطريقة التي تعمل بها اللغة في الشعر . ونشر الأستاذ إرنست كاسير ، وهو ألماني المولد ، كتابه « فلسفة الأشكال الرمزية » الذي أخرجه فيما بين عامي ١٩١٣ و ١٩٢٩ . وفي هذا الكتاب أمدنا بأساس فلسفي - يرجع فيه إلى « كانت » إلى حد كبير - لهذه الدراسة الجديدة للأساطير والرموز . وطورت سوزان لانجر نظريات كاسير في كتابها « الفلسفة بمفتاح جديد » الذي نشرته في عام ١٩٤٢ . وهو كتاب قوى التأثير ، يبحث في الأساطير كطريقة من طرق المعرفة ، وقد طبقت السيدة لانجر هذا التحليل في كتابها الذي نشرته بعد ذلك تحت عنوان « الشعور والشكل » في عام ١٩٥٣ على عرض النظرية الرمزية إلى الفنون . وهكذا تضافرت الدراسات الأنثروبولوجية والسيكولوجية ، ودراسات معاني الألفاظ ، والآراء النقدية ، على تشجيع الناحية التي أطلق عليها اسم « الأسطورة والاستعارة » في النقد الجديد . وكذلك رجع الكتاب إلى دراسة الفولكلور والطقوس لإلقاء الأضواء على الطرق التي

تعمل بها لغة الشعر ، ولشرح ما تدل عليه بعض العقائد الأساسية الخاصة في  
المسرحية والرواية .

وتستند مدرسة « الأسطورة والاستعارة » إلى مذهب كارل يونج في علم  
النفس أكثر مما تستند إلى مذهب فرويد . فإن نظرية يونج عن الذاكرة  
العنصرية واللاوعى الجماعى ، وفكرته عن « النماذج التاريخية » — التى يقصد  
بها النماذج التى تستمد قوتها من تاريخها الطويل فى اللاوعى الجماعى — أثبتت  
أنها مثمرة بصفة خاصة للنقد الأدبى . وقد أخرجت « مود بودكن » فى إنجلترا فى عام  
١٩٣٤ كتاباً تحت عنوان « نماذج الشعر القديمة » بحثت فيه بعض الوسائل  
التي تعمل بها هذه النماذج والمواقف القديمة الأثر الذى تتركه بعض الأعمال الفنية  
الأدبية العظمى . ومنذ ذلك الحين أخذ كثير من النقاد الأمر يطورون  
هذا اللون من ألوان التحليل . فنشر رتشارد تشيس فى عام ١٩٤٩ كتابه « البحث  
عن الأساطير » وفيه يرى أن كل شعر حقيقى ضرب من ضروب الأسطورة .  
وهذا النوع من أنواع البحث يعين بصفة خاصة عند معالجة الكتاب الرمزيين  
الذين يلجأون الى استخدام الأساطير بصورة واضحة من أمثال هرمان ماثيل  
وناتانيال هوثورن . كما أنه استخدم أيضاً استخداماً فعالاً عند البحث فى  
شيكسبير ، وبخاصة فى مسرحية مثل « الملك لير » التى نجد فيها عناصر أسطورية  
قوية . وخطر هذه الطريقة هو أنه من الممكن أن تبسط الأمور ، وترد الأعمال  
الأدبية المظلمة المعقدة إلى ما يعادل الأساطير البدائية ، وتعمل « الملك لير »  
معادلة لحكاية فوكلورية أو أغنية من أغاني الأطفال . وقيمة هذه الطريقة —  
من ناحية أخرى — ترجع الى الإشارة إلى الأنواع الرئيسية من المعاني والاهتمامات

البشرية التي يمكن أن نجدها في الأعمال الأدبية ، كما ترجع إلى تأكيد العلاقة المتصلة بين الأدب والموضوعات الأساسية في جميع التجارب الإنسانية . وهي من هذه الناحية توازن الوسائل الفنية الشكلية التي يفادى بها النقاد الجدد الذين يشتد إهتمامهم بإظهار الغامض من المعاني وإبراز النماذج المعنوية المعقدة . وفي محادثة عن « الأسطورة » نشرتها جمعية الفوكاور الأمريكية في عام ١٩٥٥ نجد ماخصاً بجانب كبير من العمل الذي أداه النقد الحديث بوصفه دراسة الأساطير دراسة أنثروبولوجية وسيكولوجية بنقد الأدب .

ومن الخطأ أن نعتقد — عند البحث في تطور الوسائل الفنية للتحليل في النقد الجديد والحث على القراءة الفاحصة أو استخدام الأساطير للبحث عن الاستعارة في الشعر والعقد في المسرحيات — أن النقاد يعملون معاً في مدارس ، كل مدرسة منها تلتزم طريقة الخاصة إلزاماً شديداً ، وليس من شك في أن بعض النقاد جامدون في نظراتهم وطرائقهم ، ولكننا نجد عند غيرهم طرائق متنوعة تستخدم في آن واحد ، أو طريقة معينة تستخدم بشكل خاص وبصورة شخصية . وقد اختلف رانسم مع رتشاردز في رأيه عن ضرورة السخرية في الشعر ، كما اختلف مع إليوت في رأيه عن الطريقة التي يعمل بها الشاعر ، ويختلف تيت ورانسم مع رتشاردز في تحايله للمعنى الشعري . كما أن هناك فروقاً كثيرة أخرى بين النقاد الحداثيين . فكل منهم صوته الخاص به — الاحتشام الزائد في التعبير عند رانسم ؛ والمتعة في الكشف عن حيل الصناعة في الكتابة عند بلاكور ؛ والجمع بين المرارة والحرارة عند تيت ، والنشويق البداجوجي عند كلنث بروك ، واستخدام المشابهة استخداماً ماهراً عند روبرت بن وارن .

وهناك أصوات فردية أخرى بين النقاد الجدد . فهناك بحوث كنفث بيرك  
المعقدة في العلاقة بين السيكلوجيا ، والفصاحة ، والأشكال الأدبية ، وهي بحوث  
تمثل تطوراً مبدئياً لبعض الاتجاهات الحديثة . كما أن مهاجمة إيفور ونترز لشعر  
إليوت ونقده وإصراره على التركيب المعقول للقصيدة يبين نوعاً آخر من  
الكلاسيكية الحديثة يختلف عن النوع الذي أشرت إليه من قبل . وكذلك  
الجمع بين البحوث الاجتماعية والسيكلوجية الذي نجده في نقد إدمند ولسن ،  
وهو جمع على أساس عريض ، يقدم لنا شيئاً أقل درجة من الناحية الفنية ولكنه  
أكثر جاذبية للقارىء العادى من إنتاج النقد الجديد الذى يتميز به . كما أن  
ليونل تريلنج ناقد آخر له تأثيره أفاد من النظريات التحليلية التى طورها النقاد  
الجدد بينما كان ينشئ نوعاً من النقد يربط بين الأعمال الأدبية الفنية بطريقة  
إنسانية كبرى والاهتمامات الثقافية العامة . وكذلك تعلم تريلنج الكثير من علم  
النفس الحديث .

إن جانباً من النقد الحديث الشائق قد تطور جنباً إلى جنب مع حركات  
موازية فى الأدب الخلاق . وكثير من النقاد الجدد شعراء وروائيون كذلك .  
فروبرت بن وارن ، وآلن تيت شاعران روائيان فى آن واحد ، ورانسم شاعر ، وكذلك  
إيفور ونترز . ومن ثم فإنه بينما أصبح النقد الحديث أكثر تخصصاً وأشد  
إمعاناً فى وسائله الفنية عما كان عليه فى أى وقت مضى فى كل الأقطار التى تتكلم  
الإنجليزية ، إلا أنه قد أدى وظيفته مع ارتباطه الشديد بالعمل الخلاق . فقالات  
ت . س . إليوت فى النقد تصور المثل الشعرية التى كان يمارسها فى شعره .  
كما أن قصائد جون كرورانسم التى تتميز بالفكاهة المهادنة والشكل الجميل تبين  
ذلك الجمع بين الخيال المحكم والاستمارة الدقيقة الذى ينادى به فى نقده .



وكذلك كتب ريتشارد بلا كورق صائد تبين أنه ينفذ في شعره نظرياته في الصناعة الفنية التي تعرض لها في مقالاته النقدية . ولقد قيل — وبحق إلى حد ما — إن الناقد الذي هو في الوقت عينه كاتب مبتكر يميل إلى أن يدافع فقط في نقده عن ذلك النوع من الالة كآر الذي يتفق وموهبته الخلاقة . ومن ثم فإن الإشادة بالتقليد الرمزي الميتافيزيقي في الشعر ورفع فوق كل تقليد آخر يمكن أن ترد إلى أن النقاد والشعراء الذين أحيوا هذا التقليد وأضفوا عليه كل ماناله من تقدير كانوا جميعاً يميلون بطبعهم إلى اتباعه في الشعر الذي نظموه .

وقد ساعدت روح العصر والحاجات النفسية والعاطفية في النصف الأول من هذا القرن على إثارة هذا الاتجاه . فارتبط بمشاعر العصر العميقة الخط من شأن الرومانتيكيين وارتفاع شأن الميتافيزيقيين والرمزيين — الخط من شأن شلي وتنسن وارتفاع شأن دن وهو بكنز ، وإثارة إميلي دكنسن في الشعر الأمريكي على والت هوبمان . ومن الوجهة المثالية يمكن القول إن الناقد الحق يجب أن يعلو على التغيرات التي تطرأ على النماذج الأدبية ، ويقوم خير ما أنتج وفقاً لاختلاف المذاهب . أما إذا ما ارتبط الناقد ارتباطاً وثيقاً بحركة الخلق والابتكار في عهده ، كما ارتبط النقاد المحدثون ، فإنه يسمى من غير شك مدافعاً عن هذه الحركة وشارحاً لها . ومن ثم نجد أن وردزورث في مقدمته للطبعة الثانية من « القصص الغنائية » يقدم نظرية في الشعر يبرر بها الشعر الذي يقرضه . وكذلك فعل إليوت وتيت ورائسم مثلما فعل وردزورث . كان لابد لوردزورث من الخط من قدر الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر لكي يعمل بحرية على الطريقة التي تتفق وعبقريته . وربما كانت معارضة النقد الجديد للرومانتيكية تشمل نفس هذا الشعور الذي تبعته الرغبة في الابتكار .

ومهما يكن من أمر فإننا نستطيع أن نرغم ونحن واثقون أن القرن العشرين في أمريكا قد أثبت أنه أعظم فترة في النقد عرفت في تاريخ الأدب البريطاني أو الأمريكي . فإن أقوى العقول ابتكاراً اتجهت نحو النقد - وحقاً ما زعم ريتشارد بلاكمور - مع شيء من المبالغة التي يمكن التسامح فيها - إن أقوى وجه يدل على الابتكار في الأدب الأمريكي هو نقد الأدب . وليس من شك في أن النقاد العاديين العديدين الذين مارسوا طرق النقد الحديثة الفنية لم يكونوا من أصحاب العقول الخلافة . غير أنه من التعسف أن نحكم على حركة من الحركات باتباعها العاديين .

إن النقد الجديد - في أعلى مستوياته - يكشف عن طبيعة المعنى الأدبي بألوان جديدة من الوعي ، ويتعمق بتطلع شديد في دقة ورقة مشكلات كان النقاد السابقون يحسبونها ألغازاً لا تعالج إلا في حدود الإعجاب والتقدير العام . وربما أخطأ الناقد إذا هو اعتقد أن كل ما يتعلق بالأدب الخلاق يمكن تفسيره بالتحليل الوصفي . غير أن العقل الحديث إذا خير بين النقيضين : الإصرار على البحث عما يجري في العمل الفني ، أو تنمية القدرة على الاستحسان والتعجب بغير رابط ، فهو يختار الاتجاه الأول بكل تأكيد .

ثم نعود إلى لفظة « كلاسيكي » مرة أخرى . من الكلاسيكية أن نعتقد أن العقل الباحث يمكن أن يفسر كل شيء ، ومن الرومانتيكية أن نعتقد - من ناحية أخرى - أن الحقائق الأساسية عن الفن هي ألغاز لا يمكن إدراكها إلا بالبداهة . والنقد الجديد يؤمن بالعقل الباحث كل الإيمان . وطبيعة بحثه ترجع إلى حد ما إلى إصراره على التفرقة بين الفن الأدبي وغيره من أنواع

الكتابة الأخرى . ومن ثم فهو يميل لا إلى أن يبحث في « كل » صفات الفن الأدبي ، وإنما يبحث فقط في صفاته التي تميزه عن غيره . ولذلك نرى أن كلمت بروكس - كما ذكرنا - يصر على أن الشعر كله لفظ ظاهره يختلف عن مقصوده ، ولا يبحث بحثاً كافياً إذا كان ليس من الضروري أن يكون شيئاً آخر غير ذلك لكي يكون شعراً . والنقاد لا يبحثون - بوجه عام - فيما يشترك فيه الأدب الخيالي مع أنواع الكتابة الأخرى .

وإذا وازنا بين مزايا النقد الجديد ومثالبه ، رجحت المزايا بدرجة كبرى . وقد ذكرت من قبل أنه علم جيلاً بأسره أن « يقرأ » . واود أن أضيف أيضاً أنه علمه كذلك أن يتدبر « المعنى » ، وأن يوجه التفاته إلى ما يعنيه فعلاً أى عمل من الأعمال الفنية الأدبية . وإذا كان لا يضيء مباشرة الطرق التي يكتشف الفن بها معنى التجربة ، فهو كثيراً ما يفعل ذلك بطريق غير مباشر بزيادته لعلنا بالطريقة التي تؤدي اللغة بها وظيفتها في الأدب . وقد اخترع الناس اللغة لاستجابة للحاجات البشرية . ومن ثم فالأمر في النهاية هو أنه كلما اشتد عمق تقديرنا للطريقة التي تعمل بها اللغة زاد فهمنا للناس . والنقاد الجدد - بإصرارهم على دراسة الصناعة - لم يأبهوا لتعمق البحث فيما قد يترتب على ذلك .

النقاد الجدد يحدثوننا عن ماهية الأدب ، وكيف يعمل ، ويكلمون إلينا أن نسقنبط لماذا كان الأدب أمراً هاماً . ويكفهم هذا العمل المجيد .



## فن الشعر

بقلم ستيفن ويشر

إن القصيدة التي اتسمت في أمريكا « بالفكر العسير » خلال سنوات الهدنة الطويلة كانت في الواقع — بطبيعة الحال — منقضة للفكر ، كالشعر الحديث في أمريكا وأوروبا . فلقد هاجت هجومًا مباشرًا ذلك الفصل الحديث بين « الفكر » و « الشعور » الذي نبه إليوت إليه الأذهان ، وحاولت بشتى الطرق والوسائل أن تحقق « الصورة » — وهي عند باوند « تلك الحقائق التي تمثل مركبًا من العقل والعاطفة في لحظة من لحظات الزمان » .

إن العمل الذي قام به أمثال هؤلاء الشعراء كان جزءًا من الجهد العظيم الذي بذل لتجديد لغة الفئة التي تزعمت النظم في أوروبا منذ ييتس والرمزيين الفرنسيين ، والتي ظهرت قبل ذلك بوقت طويل في أمريكا ممثلة في هويتمان وبو — ومثل هذا العمل لا يتطلب من الفكر بمقدار ما يتطلب من العناية . يقول وردزورث « إن كل كاتب كبير أصيل يجب أن يخلق الذوق الذي يتذوقه به قارئه » . ويبدو أن هذا الشرط كان عند كثير من الشعراء الأمريكيين المحدثين ضرورة لا مناص منها لكل كاتب جاد ، سواء كان عظيمًا أو غير عظيم . ينبغي لكل شاعر ألا يكتفى بمجرد ابتكار القصائد ، بل لابد أن يبتكر اللغة أيضًا . ومن ثم فإن مشقة العمل الذي أدوه لا تختلف عن مشقة أى كلام جديد

وفي هذا الفصل سأحاول أن أقول شيئاً أخفف به من هذه المشقة ، وذلك ببحث  
ثلاثة من الشعراء الذين يمدون نماذج لهذا الاتجاه : وهم ا . ا . كنجز ، ووليام  
كارلوس وليامز ، ووالاس ستيننز .

وأبدأ بمن يسمونه « الفتى الشرير » في الشعر الأمريكي الحديث ، وهو  
إدوارد إستلين كنجز . إن إنتاجه الأدبي — من النظرة الأولى التي لا يصدقها  
الرأي إلى أحرف الطباعة إلى آخر كشف مشوب بالسخطة لما ينبغي — قد صيغ  
صياغة خاصة تصدم العقل المحافظ . وانفقت حياته مع مقام به من عمل . كان  
أبوه معلماً في هارفارد وقسيساً في بوسطن . وقضى ثلاثة أشهر في معسكر حجز  
فرنسي خلال الحرب العالمية الأولى ، متهماً بالمصيان . وهي تجربة في أول وأفضل  
كتاب نثرى له ، عنوانه « الحجرة الفسيحة » . وعاش بعد الحرب حياة بوهيمية  
في باريس ونيويورك بينما كان يكون انفسه سمعة طيبة كشاعر من شعراء الطليعة ،  
وكاتب مسرحية ومصور . وكانت دراويشه المتتالية تحمل عناوين عجيبة مثل  
« أنا » و « البرد » باللاتينية وقد أصدر كتاباً بغير عنوان بقاتاً . فكان من الجلي  
أنه شاعر يكرس نفسه لإظهار « الاختلاف البين » .

وإن من يحشم نفسه مشقة الإمعان في كلامه الفارغ يجد وراءه ذكاء خارقاً  
فإن الأحرف المطبعية التي تبدو كأنها صادرة من مجنون — على سبيل المثال —  
تنطوي على منهج معين . فهذا الشاعر يستخدم الطبوغرافيا ( الأحرف المطبعية )  
في كثير من القصائد كما تستخدم علامات التوضيح في النوتة الموسيقية ، لكي  
يرشد القارئ إلى الكيفية التي يريده أن يقرأها بها : المسافات تدل على الوقف  
وانعدامها يدل على الوصل ، والأقواس وانعدام علامات الترقيم الأخرى تبعث

الشعور المرهف بالترقيب ، وحروف التاج من علامات التأكيد ، إلى آخر ذلك ، والغرض من هذا كله - وهو غرض جدى مشروع - أن يرغمنا على أن نقرأ قصائده باعتبارها أداءاً شعرياً لأعبارات نثرية. ويصدق هذا كذلك على طريقته فى إنتواء المعنى وقواعد النحو . وهو أحياناً يختصر العبارة فى إيجاز شديد ليحفز القارئ على التريث والتفكير ، وأحياناً أخرى يخترع ألفاظاً من عنده لوجود لها فى قاموس اللغة ليسلك القارئ فى معنى من المعانى ، كأن يقول « الأنسوية » بدلاً من « الإنسانية » ليسلك القارئ فى وجود الإنسانية . وقد اعتصر كمنجز عبقرية العظيمة ليدفعنا إلى التنبيه إلى العناصر الأولى للشعر والصوت واللفظ . إن قصائده تدرىب متشعب الفواحى فى فن قراءة النظم .

وهو يبنى قصائده بمهارة فائقة ، بالرغم من مظهرها الاعتباطى فى صفحات الكتاب . تلمس فيها أحياناً ترديداً وتكراراً للكلمات الرئيسية ، كما يحور العبارة عند تكرارها كالموسيقى البارعة . ومع ذلك يبقى الكل كأنه تقطير للكلام الساذج الذى يلائم بساطة القصيدة . ومن الحيل التى يلجأ إليها التقديم والتأخير فى العبارة الذى يصدم القارئ . ويؤكد ترتيب الألفاظ ترتيباً غير مألوف فى قصيدة الشعر تصوير الحالة العقلية ، وهو ترتيب قد يقع فى الحديث العابر .

(وهنا يورد كاتب المقال مثلاً لذلك قصيدة عن الربيع ، كل ما فيها من براعة التقديم والتأخير فى الألفاظ مما يصدم القارئ ويثير العجب فى نفسه . وفى هذه القصيدة يشبه الربيع باليد التى تظهر من مكان مجهول تنظم الزهور فى النوافذ وتضع كل شىء فى مكانه الصحيح ) .

وقصائد كمنجز — كهذه — كثيراً ما يعتمد فيها التبسيط . وهو مختصر في تجديد الكلشيات . يتناول موضوعاً شعرياً شائعاً كالربيع ، وحب الشباب ، أو الطفولة ، وبمهارته اللغوية ينشئ صورة حديثة مهذبة مطابقة تماماً للشعر الغنائى الساذج الذى نظمه كامبيون أو بليك ، خالية من السخرية التى يعالج بها مثل هذا الموضوع شاعر حديث آخر . والقوالب التى يستخدمها شائعة أيضاً . فإذا أنت أبعدت الستار الذى يلقيه من أحرف الطباعة تكشف لك مقطوعة غنائية أو شكلاً آخر غنائياً تقليدياً .

وبالرغم من أن كمنجز يبدو فى ظاهره أشد المحدثين إثارة ، إلا أنه فى الواقع أقلهم ثورة . وهو من أجل هذا أديب محدث يحسن البدء منه . يسوق مألوفه القارىء إلى قبول المستحدث ، وبذلك يجد القارىء نفسه أكثر استعداداً لقبول التجديد « العميق » الذى جاء به إليوت وستيفنز .

ويمكن أن يعد كمنجز من حيث الوضع والموضوع « آخر الرومانتيكيين الأنانيين » : طامه ينقسم قسمين : « أنا » ( و « أنت » ) و « أكثر الناس » . كتب كمنجز يقول : « إن الحياة عند أكثر الناس ليست ..... ماذا يعنى أكثر الناس « بالعيش » ؟ إنهم لا يقصدون العيش . إنما يقصدون التعدد الذى إنتهت إليها الحلة السلبية المفردة التى سبقت الميلاد ..... إنما أنا وأنت بشر ، الميلاد لنا لغز نرحب به أشد الترحيب — وهو لغز النمو ! اللغز الذى لا يحدث إلا إذا أخلصنا لأنفسنا ... الحياة لى ولك نحن الخالدين هى اللحظة الراهنة ، واللحظة الراهنة مشغولة بكل أمر إلى الحد الذى يجعلها لا تعنى شيئاً . ولا تعنى حتى أن تكون كارثة من الكوارث » .



وهذا تبسيط مسرحى زائد للتفرقة الرومانتيكية بين الذات و « المجموع » الذى لا يحب، الذى يساوره الجزع دائماً . فى حين أن « نفسى » عند رومانتيكى أصيل مثل والت هوبتمان تمتد حتى تشمل العالم . أما هنا فهى تنكش ونستبعد . « أنا » عند كمنجز أشبه ما تكون بفردوس مسحور منعزل عن المجموع بحيث تستطيع النفس أن تصد عنها مالا تحب وتنمى فرديتها . ومن ثم فإن قصائده تنقسم قسمين : أناشيد « بريئة » لحياة النفس ، وسخرية لاذعة من « أكثر الناس » . وبمرور الزمن أمست السخرية تدريجياً أشد إيماناً بالعدم وذلك كلما كرر كمنجز نبذه لكل شيء نبذاً تاماً . أما الأغاني الإيجابية — من ناحية أخرى — فقد أخذت تكتسب القوة تدريجاً ، وذلك كلما انتقل كمنجز من الشعر الضعيف الذى يمتلىء « بالأزهار » و « أوراقها » الغامضة إلى مجموعة من الوسائل الفنية المنظمة لإخفاء مدلولات الألفاظ النثرية ، ونسج القصيدة من الأكاليل الباقية ذات الدلالة . ومضمون كمنجز ثابت ضيق وعاطفى — إن أردت — ولا يباريه أحد من الشعراء المحدثين فى استخدام اللفظ ليدل دلالة خاصة . ومن الخير أن يوجد بين كثير من المحدثين المتشائمين بالمستقبل شاعر مرح متفائل مثل كمنجز ، حتى بعد ما يدرك القارى أن « نعمه » (نعم) المانعة و « لاء » (لا) الجامعة لا تبقى إلا القليل سوى الميل إلى الاختيار بينه وبينهما فى النهاية .

والمثال الثانى وليام كارلوس وليامز الذى سلك هو أيضاً سبيله الخاص باعتباره شاعراً حديثاً ، وابتكر لونا من الشعر لا يخضع لقاعدة غير ما يرسمه الشاعر . وربما كان من أسباب قوة وليامز النظام الذى فرضته عليه مهنته ، فقد كان يجمع إلى عمله كشاعر حياة مهنية مليئة بالعمل كطبيب فى پاترسن بنيوجرسى .

وكثيراً ما كان يعالج أفقر المرضى ، وبرى حقائق الحياة البيولوجية كما يراها الطبيب دون أن تحجبها عنه عاطفة أو وهم . واكتسب من ذلك خشونة لم تبلغ حد البرود وعدم الإحساس ، وأضفت هذه الخشونة على شعره صلابة وقوة .

وكان هدفه الغالب عليه أن ينشئ من لغة الحديث الأمريكية شعراً وهو يعتبر هذا الهدف — بحق — استمراراً للثورة ضد التقاليد التي ابتدعها هويتمان ، وربما كان أشد الشعراء المعاصرين إعجاباً بهويتمان . وهو — كهويتمان — يصرف في إلحاح على ما يقع على عاتق الشاعر الأمريكي خاصة من عبء فادح ، وبلغ من ذلك حداً جعله يبدو متأخراً في وقت تخطى فيه الشاعر الأمريكي عن حاجته المراهقة إلى أن يؤكد اختلافه عن غيره .

وإذا كان كارل ساندبرج — الذي كان يشاركه الرأي — قد اتخذ طريقة هويتمان إلى حد كبير ، فإن وليامز قد نبذ هذه الطريقة واستبدل بها « النظم الحر » الذي نادت به مدرسة « الصور الشعرية » التي ازدهرت شيئاً ما تحت قيادة باوند . وهو أيضاً ينشد « معالجة ( الشيء ) معالجة مباشرة » و « نغم العبارة الموسيقية ، لا الوزن الشعري » . وهو يشبه روبرت هريك إلى حد ما ، لأنه كثير من أتباع المدرسة التصويرية يريد أن يثق في دقة رمزه لإحدى الحقائق الصغرى حتى يرفعها بغير وصف إلى الدلالة الشعرية . وأشد ما عنى به أن يعبر عن الموسيقى العجيبة الكامنة في عادات الحديث باللغة الأمريكية ، وأن يطور الأشكال التي تختص بها هذه الموسيقى دون اعتبار لأي تقليد من تقاليد الأدب الأجنبي . ولا يعو تقسيم القصيدة عنده إلى أبيات من الشعر أن يكون حيلة يرغم بها القارئ على أن يسترسل في قراءة عبارة نثرية في ظاهرها في بطنها يمكنه

من ملاحظة كل عنصر من عناصرها التوقيعية ويتذوق نغمها الفذ . وهو يريد — كما يريد روبرت فروست — أن يلفظ « ماهو شاعري » لكي يدفعنا إلى سماع الشعر السكامن في الواقع .

وهو يتعرض — وبحق أحياناً — كما تعرض فروست — إلى الحسم على قوله بأنه « ليس شعراً » . بيد أنه برغم ذلك شاعر مخلص لأنه كثيراً ما يحيل الحديث بمهارة فنية إلى موسيقى من ناحية ، ولأن قصائده من ناحية أخرى لا تكتفي باقتناص الحقيقة ، سواء في الحديث أو في الصورة . إنما هي تقتنص الحركات العابرة للعقل الخلاق ذاته ، فهي رموز سيكولوجية صيغت في كليات فنية . ومن ثم فهي تعكس إحساساً يجذب النفوس بدرجة غير مألوفة . وأقول « إحساساً » لأن وليامز لا يشوق القارئ كمفسكر ، فهو كهويتان لا يتصف بالنفكير ، والفكرة في شعره — كالفكرة في مسرحيات أونيل — إنما تفضح المؤلف . أما القوة والدقة البالغتان اللتان ينقل بهما الإحساس الذي يسود هذه القصائد من صورة إلى صورة ، ومن صوت إلى صوت ، وفقاً لمنطق ذاتي قوي مثواه في أعماق النفس — أما هذا فيكسب القصائد ذلك الضرب من العمق والقوة الذي لا يقدر عليه إلا شاعر عظيم . وخير مثال لهذه القوة نجده في الدواوين الأولى لقصيدة وليامز المطولة « باترسن » التي حاول فيها على طريقة مقطوعات باوند — يمزج الموضوع بالصورة — أن يخلق نظاماً من الفوضى الشاملة التي عمت أمريكا في عصره . وقد أحرز في ذلك أحياناً نجاحاً ملحوظاً .

ومقطوعته الغنائية التي أسماها « اليخوت » توضح بعض هذه الصفات . وتبدأ القصيدة بوصف رائع للزوارق المنسابقة — أو اليخوت — ثم ينتقل فجأة

عند بداية السباق إلى تصوير سريالى « لهول السباق » . وتستطيع العين — إن لم تستطع الأذن — أن تلاحظ كيف أن لمسات الخوقيع وتكرار حروف أبجدية بعينها تؤكد في حذق شديد النمط التوقيعى البارع . وعنوان القصيدة جزء منها .

[ يصف الشاعر فى هذه القصيدة صراع الزوارق مع البحر الصاخب الذى لا يرحم ، وهى تشق طريقها وسط الضباب فتبدو لامعة من بعيد . تدفعها الريح فتتزلق فوق سطح الماء مسرعة . والملاحون فى حركة دائبة يوجهون الزوارق نحو الهدف المقصود . ويشبه الشاعر الزوارق بالشباب الفتى الذى تقر به العيون . والبحر يقلب منها مواطن ضعف يهاجمها فيها ولكن هيهات له ! فهى تغلب على العواصف والأنواء ، وعلى الموج الصاخب والطبيعة الغاضبة ، وتنطلق فى شموخ وكبرياء البحر عدوها اللدود . والسباق معركة بينها وبينه . وبالهول المنظر المشاهد من الشاطئ . ولكن الزوارق تنصرف على الخضم العنيد ، وتنجو منه فى طمأنينة وأمان بمهارة بارعة ورشاقة فائقة ] .

وآخر مثال نسوقه للشعراء «المسيرين» المحدثين وربما كان أعظمهم ، والاس سيثنز . وهو — كالدكتور وليامز — لم يخف عن أولئك الذين كانوا يذرفون الدمع على النكبة التى حلت بالفنان فى العالم الحديث . لأنه استطاع أن يوفق — بغير نزاع أو أسف — بين حياته كمحام فى نيويورك وموظف بالتأمين فى هارتفورد بكنيكتيكت ، وهى حياة مستقرة هادئة — وبين نظم القصائد التى كان رفاقه فى العمل — إذا عنوا بالاطلاع عليها — لا يمدونها هادئة بثاناً . وإذا استثنينا الشعراء استطعنا أن نقول إن سيثنز لم يكن بوهيمياً فى أية ناحية من

نواحي حياته . يقول : « إنه ، ما يكسب الرجل شخصية كشاعر أن تكون له حصة يومية بعمل من الأعمال . ولست أعتقد أنى فقدت شيئاً بمعيشى حياة غاية فى الترتيب والنظام » .

إن كل عمل قام به ستيفنز يدفعنا إلى الحكم عليه بأنه كان نظامياً هادفاً . ولا نستفى من ذلك الاتجاهات الشاذة التى ظهرت فى أول وأفضل كتاب له « الأرغن الصغير » . فإن نظرة عاجلة إلى محتويات الكتاب تكفى لأن تنبهنا إلى أن الرجل يقصد أن يكون مخالفاً لغيره . فمن مشتملات ما يحتويه الكتاب : « السكوميدي والحرف ج » ، « الديدان عند مدخل السماء » ، « الزينات النباتية للموز » ، « إمبراطور المتلجات » ، « ثلاثة عشر وسيلة للنظر إلى العصفور الصغير » ، إلى غير ذلك . ومضمون هذه القصائد كثيراً ما يكون غريباً كعناوينها . ولكننا نستسيغ قراءته برغم ذلك ، وقصائده — إذا أخذنا فى اعتبارنا بعض أسرار الأعمال الفنية الحديثة والإمعان الذى تتطلبه هذه الأعمال — يمكن أن تعد من أكثر ما نظم فى الشعر الحديث جدية وجمالاً .

وأول شئ ينبغى لنا أن نتبينه هو أن ستيفنز هو « شاعر الشعراء » ، أى أنه يهتم بالكيفية التى يكتب بها كما يهتم بالمادة التى يعبر عنها ، بل لعل اهتمامه بالكيفية أشد . ويعرفه بلا كور كما جاء على لسان لوجان بيرسول سمث بأنه « أحد أولئك الفنانين الذين يستمدون الوحي من ناحية الشكل فى الفن الذى يمارسون أكثر مما يهتمون بالناحية العاطفية ، والذين يهتمون بالسيطرة التامة على مادتهم أكثر مما يهتمون بالتعبير عن مشاعرهم الخاصة أو بنواحي التنبؤ فى دعواهم » . وقد كان للإيثار الواضح فى فن التصوير التجريدى الحديث للناحية

الشكلية على ناحية المادة المعروضة — كان لذلك أثر بالغ في شعر ستيقنز . ومن ثم فإن تفصيلات عالم الشعر عند ستيقنز ، وصوره وألفاظه ، كثيراً ما كانت ثمينة غريبة ، كما كانت « شاعرية » بشكل واضح ، كأنه أراد أن يؤكد الفرق بين الفن والحياة .

وفي قصيدة له عنوانها « سيادة اللون الأسود » مثلاً نجد نمطاً من الألفاظ « المستخلصة » من الموضوع ، كما تستخلص الصورة التكعيبية من الأشكال الهندسية في منظر من مناظر الحياة الحقيقية . والنمط في هذه القصيدة متحرك والحركة الأساسية دائرية . والقصيدة برغم ذلك عرض لعاطفة ما ، وليست شعراً « خالصاً » . بيد أن الشاعر يوجه اهتمامه الأساسي إلى الناحية الجمالية . والعنوان ذاته يلفت النظر إلى الصفات التصويرية في القصيدة . وربما كان الموضوع ذكرى طفولة الشاعر ، ونبات الشوكران الذي يشير إليه نبات أخضر داكن اللون غزير كان يزرع عادة حول المساكن في شمال الولايات المتحدة ليكون حاجزاً ومانعاً يصد الريح . وكان من المألوف أيضاً في أيام طفولة ستيقنز في مزارع بنسلفانيا ، حيث نشأ الشاعر ، أن يحتفظ المزارع بطاووس أو اثنين في الحديقة . ومن ثم فإن هذه التفصيلات التي وردت في القصيدة واقعية ، وليست خيالية . والقصيدة تتركز على الأشياء الواقعية ، كأنها صورة من رسم براك . وهذه ترجمة القصيدة المذكورة :

في المساء ، بجوار النار

كانت ألوان الأغصان

وأوراق الشجر المتساقطة

تشكر وتدخل غرفتى  
تشبه أوراق الشجر ذاتها  
وهى تهتز فى الريح  
أجل : ولكن لون الشوكران الغزير  
جاء مسرعاً  
وتذكرت صيحات الطواويس

والوان ذبولها  
تشبه أوراق الشجر  
تهتز فى الريح  
فى ربح الشفق  
تكتسح غرفتى  
وهى تطير من فوق أغصان الشوكران  
هابطة إلى الأرض  
وسمعتها تصيح — تلك الطواويس  
هل كانت تصيح فى وجه الشفق  
أم فى وجه أوراق الشجر  
وهى تهتز فى الريح  
وتتلون كما يتلون لهيب النار  
وتتلون كما تتلون أذيال الطواويس

فى ضوء النار العالية  
عالية علو الشوكران  
وهى تموج بصيحات الطواويس ؟  
أم هل كانت الصيحات فى وجه الشوكران ؟  
ومن نافذتى  
رأيت الكواكب تتجمع  
كما تتجمع أوراق الشجر  
وهى تهتز فى الريح  
ورأيت كيف أقبل المساء  
وقد أقبل مسرعاً كلون الشوكران الغزير  
وأحسست بالفزع  
وتذكرت صيحات الطواويس .

وفى بعض قصائد سقيفنز نجد القصد متضمناً فى جوها — وإن لم يكن  
غامضاً — وهو « لامعقول » كالموسيقى . وكثيراً ما يكون الغرض محددًا تحديداً  
كافياً ، بيد أنه يصل بالوسيلة الشعرية ، وبالصورة والرمز والصوت أكثر مما  
يصل بالمعبرة ، ونلاحظ ذلك خاصة فى ديوانه الأول . ومما يعيننا على إدراك مراميها  
أن ندرك أنه — مثل بيتس وإن يكن أقل منه درجة فى الإصرار — يبنى  
فى شعره نظاماً كاملاً للرموز ، أو نوعاً من اللغة الخاصة أو الاختزال الشعرى ،  
نستطيع إلى حد ما أن نترجمه إلى أسطر ذات معنى . فالشمس مثلاً ، تمثل الحقيقة



حائماً بنير إخلال ، وهى « المصدر الذى لا يفسد » ، فى حين أن القمر يعنى الخيال وكذلك اللون الأحمر واللون الأزرق لهما دالتان متشابهتان متعارضتان . والشاعر — وهو رجل الخيال — كثيراً ما يمثل باللاعب ، وقد يكون هذا اللاعب « كوميدياً » أو عازفاً على البيانو أو على القيثارة . والجنوب بلد الخيال والأسبان ، وهم القوم المطمئنون فيه ، فى حين أن الشمال « نثر لأمحيص عنه » وأبناء الشمال واقعيون .

هذه إشارات يسيرة لنوع الرموز التى نلتصمها فى شعره . والواقع أن ستيفنز يبني رموزه الخاصة لكل قصيدة على حدة . ولها صور لانهاية لها ، وإضافات وأضداد ، وهى أحياناً أدوات للسخرية . وما نود أن نؤكد هنا هو أن كل قصيدة عنده تعزز الأخرى ، حتى إننا نرى أن أفضل حل لمشكلة قراءة هذا الشاعر هو أن تدمن على قراءته حتى تسمى لغته الخاصة مألوقة شفافة تنم عما وراءها .

وثمة مفتاح آخر لشعر ستيفنز ، وذلك أنه شاعر يعكس الشعر إلى حد كبير ، أقصد أن الموضوع الذى اختاره لكثير من قصائده هو الشعر ذاته . ومثل هذا الاهتمام الزائد بالشعر أمر طبيعى لمثل هذا الشاعر الذى وصفنا . والأمر فى حالته لا يؤدي إلى شككية قاحلة ، وإنما يؤدي إلى إعادة التعبير عن الجمال بالطريقة الرومانتيكية إعادة حديثة لها أثرها فى النفوس . وهو يبدأ من حيث بدأ الرومانتيكيون ، يبدأ بالكشف الذى جاء بعد « كانت » والذى أظهر ضرورة إشراك الخيال فى كل تصور أو معرفة بشرية . فالعالم الذى نقطنه عالم « نصفه من خلقنا » . ونحن نخلق النظام الذى نراعيه . فالشاعر إذن عند ستيفنز ( كما

هو عند كولردج أو شلى ) هو الصورة التى تجسد قوى الفكر الخلاقة التى يتركز عليها كل نوع من أنواع الإدراك البشرى . ولا يرى ستيشنز — كما يرى بعض الرومانتيكيين — أن العقل البشرى يستطيع أن يخلق العالم الذى يريده . وإن الأمر مستحيل بغير قوانين الحقيقة الصارمة . ونظرة ستيشنز إلى الإنسان نظرة حديثة طبيعية ، وهى ليست نظرة الرومانتيكيين التى يغمرها « الشعور الدينى » . ولكنهم مثلهم يقر بكرامة الشاعر وبتربته النظامية . يقول : « إن ما يجعل الشاعر تلك الشخصية القوية التى يظهر فيها ، أو التى ظهر فيها ، أو التى ينبغى أن يظهر فيها هو أنه يخلق العالم الذى نتجه إليه بغير انقطاع وعلى غير وعى ، وأنه يكسب الحياة ذلك الخيال السامى الذى لا نستطيع بغيره أن نطبقها » . يقول شاعره :

أنا ملاك الأرض الذى لا غنى عنه

لأنكم بمعنى ترون الأرض مرة أخرى

ومثل هذا القول يمكن أن يصدر عن كثير غيره من شعراء هذا العصر

العظيم من عصور الشعور الأمريكى .

## تضخم جمهور القراء

بقـلم هنرى بوبكن

كتب ف. ا. مانيسن فى عام ١٩٤٨ يقول : « إن الشعر الأمريكى فى هذه السنوات يمدنا بأكبر دليل على الفجوة بين ما تعلمنا أن نسميه مدينة الجماهير وثقافة الأقلية ». وقد رأينا فى الفصول السابقة أن الفترة بين الحربين العالميتين تمثل — على الأقل فى شعرها ونقدها — نمو ثقافة الأقلية إلى مستوى عال من الدقة والإجادة . فبينما نجد أن الشعراء من أمثال كمنجز ، ووالاس ستيفنز ، وهارت كرين ، ووليام كارلوس ويلامز ، وماريان مور قد أبدعوا فى التحليل والمستويات والعودة إلى الأدب الكلاسيكى التى شق طريقها النقد الجديد ، نجد أن الشعراء من أمثال روبنسن جفرز ، وأرشيولد ماك ليش قد لاقوا صعوبة فى إيجاد مكان لهم بين الجمهور والأقلية .

غير أن كثيراً مما له أهمية قصوى بالنسبة إلى الأدب كان يحدث خارج نطاق هذا البرج ، سواء كان من الصلب أو من العاج . فقد نطقت الصور المتحركة ، وتعلم الراديو أن يرى . وأقيمت شبكات من الأمواج السلكية واللاسلكية كانت للإنسان بمثابة أعضاء التحسيس عند الحشرات . ولأول مرة فى التاريخ استطاع الفنان أن يتصل مباشرة بجمهور يبلغ تعداداه مائة وخمسة وثمانين من الملايين ، يستطيعون إن شاءوا أن ينصتوا إليه أو يعزفوا عنه . والجديد فى الأمر أن هذا الاتصال الواسع النطاق بات ميسوراً للفرد الذى لا يخضع

لأى لون من ألوان الضغط ، افرد لا يملك للعرض سوى موهبته أو شخصيته التي ينبغي أن تتوفر له . ومن ثم كانت لديه سلعة لا بد من عرضها للجميع . وقد تكون هذه السلعة عملاً فنياً وقد لا تكون ، وتتوقف قيمتها على ذوق الجمهور المستمع ، وهو قد يكون رفيعاً في بعض الأحيان ولكن منحنط في أكثر الأحيان . إن جمهور المستمعين قد يستجيب للعمل الجيد ، ولدينا دلائل مبشرة تدل في بعض الأحيان على استجابة الجمهور للعمل الجيد تزداد بازدياد ما يقدم له من عمل جيد .

إن اهتمامنا بوسائل إعلام الجماهير له ثلاثة أوجه :

الوجه الأول هو أننا نستخلص ونفحص ونستمع بخير ما أنشئ الجمهور المستمعين ، إننا نريد أن نقدر الفلم الجيد وأن نفهمه . وكذلك نريد أن نقدر وندرك الأداء الجيد ، وأنباء الرياضة المثيرة ، والأخبار الهامة التي تذاق .

والوجه الثاني هو أن نقبين آلاف الآثار التي تتركها وسائل إعلام الجماهير على حياتنا اليومية . فنحن نتكلم لغة موحدة تقريباً بسبب الراديو والتليفزيون والأفلام السينمائية . وقد زاد استهلاك الأطفال للسبانخ منذ عشرين عاماً لأن شخصية كوميدية أوصت بتناوله . وقد تأثر أصحاب مصانع الملابس الداخلية لأن كلارك جيبيل في أحد أفلامه ظهر بقميصه من غير الملابس الداخلية تحته .

والوجه الثالث أن وسائل إعلام الجماهير تعكس عاداتنا ، ونعرض لنا صورة من تفكير الشعب ، وتجسد الأساطير الأمريكية الكبرى ، وقد ظهرت في مطلع القرن قصة هوراشيو ألجر الصغير واسعة الانتشار في شكل مسرحية تمثل الحلم الأمريكي بالإنجاح الذي يعد جزءاً من الفضيلة : وإذا كان النجاح يبدو اليوم أشد غموضاً وأبعد منالاً فنحن لانجد علاج ذلك علاجاً جدياً في مسرحية آرثر ملر « موت بائع » وفي قصة سول بللو « إغتنم فرصة اليوم » فحسب ،

وإنما نجد أيضاً في السلسلة الفكاهية « سو برمان » أسطورة جماهيرية ملائمة . وقد تحول « السوبرمان » بطريقة سحرية من حالة العدم الخفيفة إلى رجل من الصلب . إن تفسير الأساطير الشائعة في ثقافتنا الشعبية عمل مستحب يمارسه كثير من النقاد الجادين الذين يستطيعون أيضاً أن يكتبوا في فن الخاصة الرفيع . وقد ظهرت وسيلتا الإعلام الجماهيرية الأوليتان في وقت واحد تقريباً ، وذلك في نهاية القرن التاسع عشر . وتلكا الوسيلتان هما الشريط السينمائي والصحافة الشعبية كما نعرفها . وكانت الصحف الشعبية في التسعينات من القرن الماضي تسمى الصحف الصفراء . ومما له دلالة أنها كانت تسمى كذلك لأن إحدى هذه الصحف كانت تنشر سلسلة فكاهية تحت عنوان « الطفل الأصفر » وهي من أولى الفكاهات الحديثة . والتطور التالي الذي كان له أيضاً دلالة حدث بعد الحرب العالمية الأولى — وذلك باختراع الراديو والصور المتحركة . وقد سببت التدهور الاقتصادي في الثلاثينات من هذا القرن تسليمة مخففة اتخذت شكل الكتب الفكاهية والكتب الشعبية الرخيصة . أما الفترة التي كانت أكثر نجاحاً والتي تلت الحرب العالمية الثانية ، فقد أخرجت لنا التليفزيون والكتاب الرخيص الممتاز .

ولا يزال الشريط السينمائي أهم وسيلة من وسائل الإعلام الشعبية . وقد كانت استديوهات الصور المتحركة منذ أمد طويل إحدى الصناعات الأمريكية الكبرى . وإنتاجها هو أهم ما ينقل صورة الحياة الأمريكية . وليس الشريط السينمائي وسيلة أدبية في الحل الأول ، ويرجع ذلك إلى آلاف الأسباب — ومنها أولوية الصورة ، وتحكم المدير ، ونظام النجوم ، وطريقة التعاون بين الكتاب الذين لا يستطيعون السيطرة على المصير النهائي للكلمات التي يسيطرونها .

بيد أن الفنانين الخلاقين العظام في هوليوود هم مع ذلك من رجال الأدب بمعنى  
عام ، لأنهم أبدعوا شخصيات وعقداً مسرحية وصوراً — أبدعوا كل شيء إلا  
الألفاظ . وتوقيع شابلن أو يستر كيتن أو د . و . جريفت أو جون هيوستون  
مميزة لا تقل عن توقيع فنزجرالد أو فوكنر في كتابة القصة . وأذكر هنا فنزجرالد  
وفوكنر لأنها اشتغلا لعدة سنوات كتاباً للشاشة . وقد قدر أصحاب الأعمال  
كتاباتهم للشاشة قدراً عالياً . ولكنهما فشلا في إظهار أية صفة مميزة يمكن أن  
تعرف بها أفلامهم . وقد فاقهم نجاحاً — من ناحية أخرى — كتاب من الطبقة  
الثانية أو الثالثة ، وذلك من حيث إمداد الأفلام بالقصص — وأعني كتاباً من  
أمثال و . ر . بيرت ، وكالارنس بدنجتون كيلاند ، وراشيل هامت . من الذي  
كتب قصة ( منتصف النهار ) ؟ لست أدري . ولما نجح صغار الكتاب هؤلاء  
حيث فشل فنزجرالد وفوكنر؟ ربما كان ذلك لأن الحركة عندهم كانت بسيطة  
وأساسية ، وربما كان ذلك لأن كتابتهم كانت أشد مرونة ، وكانت أقرب إلى  
عقل رجال مثل فرانك كوبرا أو جون هيوستون . وربما كان أبقى أفلام كوبرا  
أثراً في ذهن (مستر ديدز يذهب إلى المدينة) الذي أنشأه على أساس رواية اسكيلاند  
وقد اكتسب هيوستون شهرته بإخراج روايات لبرينت وهامت في أنلام سينمائية .  
وقد ظهرت على الشاشة قصة هامت (العقور المألطى) في ثلاثة أشكال ، ولكنها  
لم تنل الإعجاب إلا مرة واحدة ، وذلك عند ما كان مديرها هيوستون .

إن كثيراً من أروع الأفلام الأمريكية يعرض لنا مغامراً منفرداً بأسلاً  
يواجه أخطاراً غير منظورة . ولا بد أن يكون لقاء المخاطر هذا من الأساطير  
الأمريكية الكبرى . فتمن نجده أولاً في أفلام شارلى شابلن ، وبوستر كيتن  
وهارولد لويد الصامتة . ويمثل المتشرد عند شابلن ضحية من ضحايا الظروف ،

منتقماً ولكنه شديد الحساسية . أما شخصية كيتن فكانت دائماً مكتئبة ،  
وشخصية لويد دائماً متحمسة . وكلاهما يضع مزاجه الهادئ موضع التجربة حينما  
يصطدم بالظروف الاستثنائية . وقد أظهر فرانك كاپرا فيما بعد تسامحاً مع المميزات  
الخاصة لكل فرد ، وهي خصيصة تمثل الأمريكي تمثيلاً صادقاً . فكاپرا - كما  
فعل في قصة ( مستر ديدز يذهب إلى المدينة ) وقصة ( مستر سمث يذهب إلى  
واشنطن ) - يروي دائماً قصة شاب ساذج يعارض نفاق المدينة ويتغلب عليه .  
كما أن غير هؤلاء من الأبطال ذوي القريحة يميلون إلى أن يكونوا شخصيات  
أمريكية بحت - كرئيس العصابة ، وراعى البقر ، والشخصية البوليسية الخاصة .  
وقصص هؤلاء هي أيضاً روايات عن الاعتماد على النفس . وفي رواية ( عدو  
الجمهور ) ورواية ( صاحب الوجه المجروح ) و ( قيصر الصغير ) نجد الاعتماد على  
النفس معارضاً للمجتمع فيلقى عقوبته ، ولكن رئيس العصابة في الفلم لم يكن  
بطلاً عابثاً . وقصة ( الصقر المائط ) تمجد الشخصية البوليسية الخاصة . وقد  
يكون شعارها هو شعار أمين السر عند ملقيل ، وهو « انعدام الثقة » . وقد  
صارت القصة الغربية بمرور السنين أنجح الأفلام . والأفلام الغربية ، سواء منها  
الهزلى والجاد ، تتعلق بالبطل المنفرد ، راعى البقر . ونذكر من بين أفلام الغرب  
الجادة « وقت الظهيرة » ، و « المقاتل بالمدفع » وتمجيد جون فورد للثغبات  
الاضطرابية لمواجهة السكوارث - وهي مجموعة من الأفلام خير مثال لها قصة  
« عربة النقل » .

وفي كل فيلم من هذه الأفلام يواجه الرجل المنزل أو الجماعة المنعزلة بلاداً  
جديدة ، وتجربة جديدة . ويقترب كل بطل من حالة شابلن وكيتن ، اللذين  
يبدوان بريئين من كل تجربة سابقة . والحياة مستجدة على كل منهم ، مخاطرهما غير

المنظورة بحيرة ، معقدة ، مثبتة اللهم — فهؤلاء هنود في الكمين ، وهذه إحدى نتائج الجرائم ، واحتمالات الفساد ، ونتائج التمتع بالشهرة المفاجئة .

أما عن الموضوعات العميقة ، فيأني أحس أن الأفلام الأمريكية ما زالت في بداية الكشف عن هذا الميدان الجديد ، ومنذ بضع سنوات فقط ضعفت رقابة الفلم التي فرضناها على أنفسنا فسمحت بفحص كامل لما نسميه « للموضوعات الناضجة » ومن هذه الموضوعات الناضجة يجب أن نذكر فلماً سابقاً عظيماً ، وهو قصة رجل أمريكي أسطوري ناجح ، كان في صميمه طفلاً غراً . وتلك هي قصة « المواطن كين » لمؤلفها أورسن ولز . وقد كان هذا الفلم الناطق ، الذي تم بأداء فني ، هو الفلم الأوحده الذي سيطر فيه رجل واحد على كل شيء . وربما دل امتياز هذا الفلم على ميزة سيطرة عقل واحد على جميع عمليات الإخراج السمائي .

فالتأليف والأداء والتصوير الفوتوغرافي هنا نماذج جديدة للتفوق . أما اليوم فأفلامنا الحديثة تتطلع إلى تفويم عجيب من الموضوعات الجادة — مثل الحرب ، والتحطيم الذري ، والتحيز العنصري ، وانحراف الأطفال ، وإدمان المخدرات . وأفلامنا الهزلية كذلك ، مثل « البعض يحبونها ساخنة » و « شقة العازب » أشد نفاذاً وأكثر علماً .

وقد يدل هذا التطور الجديد على تحول في الشخصية القومية الأمريكية ، ولكنه يدل أيضاً على تحول في المسكنة التي يحتلها الفلم في حياتنا ، فلم يعد التلمية المثالية الأسرة كلها . فهذه التسلية يؤديها اليوم لنا التليفزيون ، الذي يدخل البيت مباشرة ويبلغ جميع أفراد الأسرة . والفلم الجديد يستطيع — عند منافسته للتليفزيون — أن يزعم زيادة في الصراحة ، وهي صفة تعمل على رواجه . ويجاهد الفلم الجديد أيضاً أن يأخذ عن التليفزيون لقطاته المباشرة ، فيعرض لنا



الحوادث كأن آلة التصوير قد التقطتها عرضاً ، ويحاول أن ينقل إلينا صورة يمكن أن تكون موضع الثقة التامة .

ولكن صفة الوثوق هذه تتعلق أصلاً بالتلفزيون ، فيما يعرضه من أنباء الرياضة ، والاجتماعات السياسية ، والمسابقات الحقيقية ، حتى حينما يتنافس المتسابقون في مسابقات غير واقعية . ومن الواضح أن التلفزيون يخبئنا فوق كل شيء آخر لواقعيته ولما يعرضه من صور مباشرة والدراما فيه -- كحوادثه الخاصة -- تتصف بواقعية التفاصيل الدقيقة ، ونبرات الأصوات الصادقة ، وأعمال البيت اليومية المتكررة . وبالرغم من هذه الاهتمامات العجيبة في المسرحية التلفزيونية ، فقد أخرج هذا الجهاز لنا بعض الكتاب الموهوبين -- من أمثال بادى تشايفسكى ، وجور فيدال ، ووليام جيبسن ، وريجينولدروز -- ولكن قل من الممتازين من يكتب اليوم للتلفزيون . والظاهر أنه يترقب جيلاً جديداً من كتاب المسرحية .

والأمل الراهن في التلفزيون هو في موضع قوة القلم الصامت عند أول ظهوره -- في الممثلين الهزليين . وبينما كان الممثلون الهزليون الصامتون يجابهون الحن مسلحين بسذاجتهم الطبيعية وحدها ، نجد أن الممثلين الهزليين في التلفزيون متمممين في المعرفة . وفي ذهني الآن خاصة فيل سلفرز ، وسيد قيصر ، وغيرهما من الممثلين الناشئين أمثال مورت ساهل ، وشابي برمان ، ونيكولز وماى . وسلفرز -- مثل الجاريش بلاكو -- رجل موثوق فيه إلى حد كبير ، يسير وفقاً للثقافة الأمريكية التي ترجع إلى ماثل دبو . ولقيصر شخصيات متعددة ، ولكنه ساخر قبل أى شيء آخر ، والساخر لا يمثل السذاجة وإنما يمثل الاستعلاء على ما يسخر منه -- سواء كان ذلك فلماً أجنبياً ، أو زوجاً مدنياً ، أو محملاً

نفسانياً . أما ساهل و برمان فيوحيان بأنهما يعرفان كل حقائق الحياة اليومية ،  
وأنهما ينفذان فيها بصرهما ويعملان عليها .

ولا يستطيع أن يزعم اليوم أحد أن الأداء التليفزيونى سوف تكون له  
أهمية ثابتة . فإن الأثر الاجتماعى المباشر ينحصر فى قصص الغرب التى يحاكيها  
الأطفال على نطاق واسع . أما أحسن الممثلين الهزليين فهم يؤدون أساساً  
لللكبار ، بل قد يكون أداؤهم لللكبار وحدهم . وليس لدينا فى الوقت الحاضر  
من يبلغ مبلغ الممثلين الهزليين للأطفال الذين شهدهم الجيل السابق ، وليس لدينا  
من يماثل جوهر صاحب العبارات الصبيانية ، أو ما يماثل إدى كانتور الذى علم  
أطفالنا محاكاة أصوات صفار البط .

والتليفزيون كالراديو لا يشبع من استهلاك المادة ، دون أن يكفل لها أى  
نوع من أنواع الدوام . وربما كان أكبر الممثلين الهزليين للراديو - فريد آلن -  
الذى شكنا من أنه فى طريقه إلى « النسيان » . وكان آلن - وهو ساخر رقيق  
الحاشية - من أكثر الرجال الذين عرفتهم الحياة فكاهة . فما الذى بقى لنا من  
إنتاجه ؟ مئات من الأسطوانات التى لا يستمع إليها اليوم أحد ، وكتابان .  
وكذلك انزوى فى ظلام نسبي أبرز اسمين من كتاب المسرحية ممن أنتجت  
الإذاعة . ولكن موهبة طبيعية بين الحين والآخر تنطلق فى الراديو أو فى غيره  
من وسائل الإعلام للجماهير . وأول اسم فى هذا الصدد هو أورسن ولز الذى  
كانت برامج التمثيلية تنم عن إدراك سليم وذوق رفيع . وقد أمسى ولز ذائع  
الصيت على غير انتظار عندما كان يستمع إلى إحدى مسرحياته المستمعون فى  
وقت متأخر فحسبوا أن غزواً قد جاء من المريخ . ولم يشترك فى سلسلته - التى  
لم تلق رعاية ما - نجم لامع . وفى مقابل هذا البرنامج - على موجة أخرى -

كان يذاع أكثر البرامج شيوعاً في ذلك الحين . غير أن المستمعين بالرغم من ذلك كانوا ينصرفون جماعات جماعات عن هذا العرض المتنوع البراق لكي يشاهدوا ما كان يجري في برنامج ولز للتواضع . ولست أجدر دليلاً أفضل من هذا للتعبير عن إيماني بالذوق الشعبي - إذا ما توفر له العرض الممتاز .

ولدينا أيضاً نوع آخر من الصورة الناطقة « الأشرطة الكوميدية » ، يطالع عليه يومياً ملايين الأمريكيين . وقد كفت الصور الهزلية مفزأمد بعيد عن أن تكون كوميديات متكررة ، وهي اليوم تقدم لنا زادنا اليومي من القصص . وقل منها ما يتصف بالحماسة أو الأصالة ، وقد بات لها تأثير كبير على حياتنا القومية . وكان برنامج ( كريزي كات ) مفضلاً عند المثقفين . كما أن « المسرح الضيق » قدم لنا بو پای الذي كان يأكل السباح ، كما قدم لنا « ومبي » الذي كان يأكل الهمبرجر . وكان ميكي ماوس قائمة لصناعة الصور الكاريكاتورية لصاحبها والت دزني . وكذلك برنامج ليل آبنر فذ في ذاته لأنه يقدم لنا الفوكلور الذي وضع ليلاثم مدينة روجياتش . أما برنامج ( بوجو ) وبرنامج ( القول السوداني ) وهي أشرطة ناشئة نسبياً ، فهما من الدلالات المبشرة لأنها كوميديات أدبية تستطيع أن تجوز اختبار السخرية .

ونحن نتساءل : ما علاقة هذا كله بالأدب ؟ لقد قدمت لنا الأشرطة السينمائية ، والتلفزيون ، والكوميديات ، أدباً تنقله إلينا الصور كما تنقله الألفاظ . والظاهر أن هذا التلازم بين اللفظ والصورة أمر لا يمكن أن نفرض عنه الطرف ، لأننا لا نأبه باللفظ وحده إلا قليلاً . وقد نشرت قصص الأفلام ، ولكنها لم تجتذب عدداً يذكر من القراء . ونحن لا ننبذ المكتوب لأننا لا نقدر أفلامه

أخرى ، لافى ألفاظ غير مجسدة ، ولكن فى صور ناطقة . ومن عجب أن هناك اليوم - برغم ذلك - سوقاً محدودة لمسرحيات التليفزيون المكتوبة - وربما كان ذلك لأنها تختلف عن مخطوطات الأفلام فى أنها مسرحيات رجل واحد ، يمكن أن تنسب إلى مؤلفين متفردين . وربما كان ذلك لأن برامج التليفزيون لا تيسر مشاهدتها مرة أخرى فى أكثر الأحيان . وربما كان ذلك لأن كل امرئ يحس أنه يستطيع أن يكتب مسرحية للتليفزيون ، ولا يحتاج إلا أن يتعلم كتابة توجيهات التصوير .

غير أن الألفاظ وحدها قد انتعشت سوقها بين الجماهير ، كما انتعشت سوق الألفاظ مع الصور . فقد أمكن للطبعات الرخيصة أن تقدم الكتب الجديدة بقيمة زهيدة . وهى تباع بأعداد ضخمة ، لطلبة الجامعات ، وللجمهور الذى لا يستطيع الحصول عليها من مكتبات السكليات . وفى قائمة حديثة لهذه الطبعات الرخيصة نجد ٩١٠٠ عنوان مطبوع ، والعدد آخذ فى الزيادة . وهذه الطبعات الرخيصة لا تهدم الكتاب الممتاز ولا تثبط همته ، بل هى تزيد من جمهور قرائه . ومن بين أولئك الذين يفيدون من هذا التطور شعراء فهمهم عسير من أمثال عزرا پاوند و ا. ا. كمنجر . ونقاد عسيرون من أمثال بلاكمور وفرانس فيرجسن . وقد أخذت اليوم المجلات الجديدة مثل مجلة « قرجين » تحذو حذو الكتب الرخيصة ، وأمسى على الأقل إحدى المجلات الأدبية العتيقة مثل « مجلة الحليف » من المجلات ذات الطباعة الرخيصة . والنتيجة هى تشجيع انتشار الثقافة والمعاونة على إيجاد تلك المعايير الجديدة التى يمكن أن نحكم على فنوننا الشعبية بمقتضاها .

## المسرح بغير جدران

بقلم جيرالد ويلز

أخذت الدراما الأمريكية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تحطم الجدران لكي تجد مجالاً أضيق في نطاق . وهناك نوعان من الجدران المتحطمة . النوع الأول ذلك الذي يحاكي برودواي ، والنوع الثاني ذلك الذي يحيط بالمجموعات الواقعية القديمة التي كانت تقام في وقت ما تحت قبة تفصل ما بين خشبة المسرح والأوركسترا . وقد أزيلت القبة ذاتها في كثير من الأحيان . ولا شك أن من سميات المسرح الأمريكي في الخمسة عشرة سنة الأخيرة أن الإنتاج الإقليمي والجامعي بعيداً عن برودواي كان له من الحيوية ما جعله يؤثر على برودواي . وما يميز هذه الفترة أيضاً التنوع الشديد في التجريب في الإخراج المسرحي .

وأقصد بالنطاق الضيق الذي أشرت إليه : الموضوع . وقد أمسى كتاب المسرحية الأمريكية — منذ الحرب — إلى حد كبير — أشد اهتماماً بالفرد في ذاته . وضيق معالجتهم المجال الذي تتحرك فيه الشخصية الأولى في المسرحية حتى إنهم قلما يسمحون له أن ينتمى إلى مجموعة أكبر من أسرته . وتغلّبت الاهتمامات السيكلولوجية على الاهتمامات الاجتماعية . وأضحت المسرحية النموذجية في سنوات ما بعد الحرب أقرب إلى أن تكون دراسات سيكلولوجية ، وربما كانت جنسية ، تخرج في ملابس غير واقعية ، وربما تعرض أول أمرها بعيداً

عن برودواى ، وقد تبلغ فى بعدها دالاس أو كليفلاند .

ولم يكن هذا النموذج الذى أجهلنا وصفه عاماً شاملاً ، فقد كانت هناك استثناءات تشذ عن هذا النطاق . ولا ينبغى كذلك أن يحسب انقارىء أن مجرد وصف المسرح بعد الحرب يعنى الإشارة إلى أنه جديد أو يدعو إلى العجب . فقد تعرض المسرح الأمريكى لموضوعات السيكولوجية بدرجة قصوى فى العشرينات . كما أنه قام فى هذه العشرينات ذاتها بتجارب مسرحية جديدة . وكثيراً ما كان مسرح برودواى محلاً للطعن أو مجالاً للمحاكاة من أحد المسارح الصغيرة . ولم يكن ماثلاً ذلك إذن كشفاً عن كل شىء لم يكن متوقعاً . إنما كان امتحاناً لطرق التى استخدم بها - وحورها - مسرح ما بعد الحرب البناء التقليدى وطرائق وموضوعات المسرح الأمريكى ، ووفق بينها وبين العصر الجديد .

وقد تواضعنا على أن نطلق اسم « المجموعة التى بعدت عن برودواى » على تلك الزمرة التى انفتقت فى النظر إلى رأى جماعى أو اجتماعى ، والتى انضم شملها السكى تعبر عن هذا الرأى فى وجه المسرح التجارى المنبوذ . ولم يكن المسرح الريفى - مثلاً - إلا مسرحاً لكتاب المسرحيات - مجموعة من الرجال والنساء يؤمنون بأن الدراما يمكن أن تكون كلى لون آخر أدبية جادة . غير أن مسرح المدينة المنبوذ كان - برغم ذلك - يؤدى خدمة طيبة . فعندما كانت أية جماعة بعيدة عنه - أو أية فكرة - تقف على قدميها ، كما أن هذا المسرح التجارى يجتذبها إليه ، بنفس الطريقة التى يتطلع بها الحزبان السياسيان الكبيران فى هذا البلد أى حزب سياسى ثالث .

والأمر الفريد فيما يتعلق بالنشاط الذى ظهر بعيداً عن برودواى منذ عام ١٩٤٥ هو أنه كان مغامرة اقتصادية قبل كل شيء آخر . ذلك أن المجموعات التى ابتعدت عن برودواى كانت محترفة أكثر منها مجددة ، ودخلهم له من الأهمية مثلهم . وتظهر لك الناحية التجارية جلياً فى النشاط الراهن الذى ابتعد عن برودواى إذا أنت أنعمت النظر فى الطريقة التى تصل بها المسرحية إلى خشبة المسرح بعيداً عن برودواى . فليست هناك جماعات نجد فيها الممثلين والموجهين مخرجين ومديرين أيضاً . بل قلما نجد جماعة متصلة دائمة . ومن الاستثناءات الواضحة « الجماعة فى الميدان » التى قامت بعمل ذى أثر بالغ منذ نجحت فى إحياء مسرحية تنسى وليامز « الصيف والدخان » فى عام ١٩٥٢ . وبالرغم من أن كثيراً من الممثلين يظهر فى أكثر من إنتاج لهذه الجماعة ، إلا أن الجماعة هى فوق كل شيء آخر استمرار فى الإدارة والتوجيه مادام جوزى كوترو أحد الثالوث المنتج الذى يهيمن على المؤسسة .

وكان المنتج بعيداً عن برودواى فى أكثر الأحيان — كمنظيره فى المدينة — يبحث عن المسرحية التى يحبها أو التى يظن أن عدداً لا بأس به من رواد المسرح يحبها ، ثم يستأجر مسرحاً ، ويجمع من يقومون بالأدوار ، ويبحث عن موجه وعن مصمم ، ويستأجر مختصاً فى الإعلان ، ثم يودى العمل . ومما يدل على أن هذا العمل كان مربحاً أحياناً — وإن كان غير مربح فى أكثر الأحيان — أن المنتجين فى برودواى من أمثال روجر ستيفنز مثلاً ينتقلون اليوم بعيداً عن برودواى لإخراج أمثال هذه المسرحيات .

ولست أرى من تأكيدى للدافع الاقتصادى لكثير من النشاط الذى  
( م ١٢ — الأدب الأمريكى )

كان يجرى بعيداً عن برودواى الى أن أحط من قدر هذا النشاط . كان هناك إنتاج منحط من غير شك ، غير أن ما سجله المسرح البعيد عن برودواى — على وجه العموم — فى السنوات العشر الأخيرة أفضل وأشد تماسكاً مما صدر عن هذا المسرح عند أول ظهوره . وتقد كان ما كسبه المسرح الأمريكى ، بل للدراما الأمريكية من النشاط الخارج عن برودواى شيئاً كثيراً . فقد يسر لرواد المسرح كثيراً من روائع المسرح الحديث ، من أعمال أبسن وسفندبرج وتشيكوف وأوكسى ولوركا — وهى مسرحيات لم تسكن برودواى لتغامر بعرضها . كما قدم للجمهور الأمريكى المستمع كتاباً مسرحيين مازالوا فى الميزان — من أمثال بكت ويونسكو وچنيت وأداموف . ووجد فى المسرحيات الأمريكية مزايا فشلت برودواى فى إظهارها عند إخراجها للمرة الأولى . ومن المسرحيات التى لقيت جمهوراً عن طريق إخراجها إخراجاً ودياً فى المسارح الصغيرة مسرحية أونيل « رجل الثلج يُقبل » ، ومسرحية وايلمز « هبوط أورفيس » ومسرحية ترومان كابوت « قيثارة الحشائش » . كما أن النشاط الخارج عن برودواى أظهر أيضاً مجموعة من أصحاب المواهب فى التمثيل ، ودفع بالممثلين من أمثال كيم ستانلى ، وچيسن روباردز الصغير ، وجيرالدين بينج ، وفرتز يقر ، وايرل هايمان إلى الجمهور الأكبر فى برودواى وإلى دور السينما . وكذلك المديرين — ومن أشهرهم كونتيرو — وجدوا مجالاً للظهور بعيداً عن برودواى .

ويبدو أن هذه المسارح الصغيرة المزدهرة قد قدمت إلينا كل شيء سوى المسرحيات الأمريكية الجديدة . وهناك بطبيعة الحال إستثناءات مثل « الفتاة على طريق فلومينا » لمؤلفها ألفرد هاى وهى المسرحيات القلائل المؤثرة حقاً التى



ظهرت بعد الحرب ، و « نهاية الإنسان » لكالدور ولنجهم ، وكلاهما بدأ بعيداً عن برودواي . وفشل هاتين المسرحيتين عند انتقالهما إلى المدن الكبرى في المسارح الضخمة دليل آخر على أن بعض المسرحيات يتطلب مسرحاً صغيراً ، وجمهوراً محدوداً . وإدراك هذه الحقيقة هو الذي حمل تنسى وليامز على أن يقدم مسرحية « فجأة الصيف الماضي » للإخراج بعيداً عن برودواي . ووليامز هو وليامز على أية حال ، وحتى هايز ولنجهم لم يتقدما إلى المسرح مجهولين ، لأن مسرحياتهما مقتطفات من روايات بلغت بالفعل مسامع القراء . وإذا كانت المسارح البعيدة عن برودواي تريد حقاً أن تقدم جديداً للدراما الأمريكية ، فلا بد لها من أن تجد كتاباً مسرحيين جدد ، كتاباً يستجيبون لقيودها ويتوسعون في حريتها النسبية . وقد أخذ بعض الكتاب المسرحيين في الظهور في السنوات القلائل الماضية . وامل ( الصلة ) لجاك جلبرت و ( قصة حديقة الحيوان ) و ( الحلم الأمريكي ) لإدوارد آلبي ، و ( الابن الضال ) لجاك رتشاردسن ليست سوى طلائع لهذه الحركة الجديدة .

ويمكن على سبيل المجاز أن نقول إن المسرح البعيد عن برودواي ، هو الأخ الأصغر لبرودواي ، أخ أقل ثراءً وأسوأ هنداماً ، ولكنه أشد إلحافاً في السؤال ، وربما كان كذلك أحد ذكاء . وإذا استرسلنا في المجاز قلنا إن المسرح إقليمي أشبه بابن العم الريفى الذى يثبت - بعد التحليل الدقيق - أنه أشد تهذيباً من ابن العم المدنى ، ومسرح الجامعة أشبه بذى القربى البعيدة . محافظ فى أكثر الأحيان ، ولكنه قادر على أن يقدم المجائب المستساغة . وبالرغم من أن برودواي تزعم أنها تتجاهل هؤلاء الأقرباء ، إلا أنها قد تستعير

منهم أى شىء - المسرح ، وكاتب المسرحية ، والممثل ، والمدير ، والوسائل الفنية فى الإخراج - أى شىء وضع موضع التجربة وأثبت نجاحاً عملياً .

وأود أن أنبه الى أن كلمة « الإقليمى » فى عبارة « المسرح الإقليمى » لا تعنى قيود الموضوع أو الإحساس الذاتى بالمكان الذى تقصده عادة حينما نتحدث عن الأدب الإقليمى . إنما نعنى بها تلك المسارح التى تزدهر خارج مدينة نيويورك - فى سان فرانسيسكو مثلاً أو فى لوس أنجلس ، أو فى كليفلاند ، أو دالاس ، أو هوستن ، أو توييكا ، أو ميلووكى ، أو فيلادلفيا . ولا نعنى بها المسارح الصيفية ، وهى محاكاة باهتة لبرودواى ولا نعنى بها جماعات الهواة الذين يغمون بتقليد آخر كوميدية نجحت فى العام السابق فى نيويورك . إنما المسرح الإقليمى يتألف من تلك الجماعات المحترفة أو شبه المحترفة التى تبذل جهداً فى أن تنقل إلى المدن الأمريكية فى جميع أنحاء البلاد التماسك الذى تتصف به روائع المسرح الكلاسيكية والمسرحيات الجديدة . وكثيراً ما يكون وجود هذه الجماعات غير مستقر ، فهى تتألف وتنفذ . وقيمة ما تقدمه يرتفع مرة وينخفض أخرى . وكثيراً ما يتوقف ذلك على صفة المدير ونوع الجماعة وتاريخ العام . والجيد منها يمتد تأثيره وراء المدن التى تعرض فيها .

والمسرح الذى كانت تديره مارجوجونز فى دالاس مثال طيب لذلك . وقد كان هذا المسرح يرحب بصفة خاصة بالمسرحيات الجديدة وكتاب المسرحية الجدد . ولم يكتف هذا المسرح - فى موسمه الأول فى صيف عام ١٩٤٧ - بتقديم أحدث مسرحية لتنسى وليامز « الصيف والدخان » ، بل قدم أيضاً كتاباً مسرحياً جديداً ، هو وليام لينج ، الذى أعاد كتابة مسرحية « بعيداً عن السماء » بعد ظهورها بعشر سنوات تحت عنوان « الظلام فى الطابق العلوى » . وبعض

وفاة مس جونز في عام ١٩٥٥ استمر المسرح الذي كان يحمل اسمها ، دون تأثير شخصيتها ، وكان تأثيره خارج حدود المدينة ضيقاً محدوداً . واليوم نجد أن عشاق المسرح في جميع أرجاء البلاد يتطلعون مرة أخرى إلى دالاس ، يتربعون ما يتمخض عنه مركز مسرح دالاس الجديد . وجانب من هذا المركز مدرسة ، وجانب آخر مخزن ، وهو في مقر مسرح فرانك لويد رايت ، يديره پول بيكر ، الذي جذب من قبل إليه الأنظار خارج حدود ولاية تكساس بما أخرجه في جامعة بيلور .

وقد اعترفت مؤسسة فورد أخيراً بأهمية أمثال هذه المسارح الإقليمية للدراما الأمريكية ، وهو اعتراف قد يحرر بعض هذه المسارح على الأقل حتى تستطيع أن تسير دون الخضوع للدائنين . ولما تيسرت في عام ١٩٦٠ لمسرح آلى في هوستن ولنادى الممثلين في سان فرانسيسكو ومسرح فينكس في نيويورك هبات تبلغ مبلغ ما منحه المؤسسة فـكـرت في العمل مع جماعات متفرغة . وأعتقد أن « مسرح أرنيا » في واشنطن الذي يقدم له فورد منحة تساوى مقدار ما يكسب سيحذو حذو هذه المسارح .

وكذلك أسهمت المسارح الجامعية في النهوض بالدراما الأمريكية . والحق أن كثيراً من هذه المسارح تنقصه إما الإمكانيات أو الخيال الذي يساعد على إجراء التجارب الجديدة ، إلا أن هناك بعض حالات استثنائية ناجحة . وقد أخرجت جامعة كيرتيس كانفيليد في بيل أولاً إحدى مسرحيات ماك ليش ، ثم قامت بتمثيلها فيما بعد على المسرح الأمريكي في المعرض العالمي ببروكسل . أما النشاط للمسرحي في هارفارد — على الأقل حتى افتتاح مركز للمسرح الجديد هناك — فقد

كانت تنقصه الإدارة الرشيدة . و برغم ذلك فقد انبثق عن نشاط هذا المسرح المتنوع أخيراً جداً كاتب مسرحى خيالى هو آرثر كوپيت . وقد أدت مسرحية كوپيت « أبى ، أبى للسكين ، لقد حبستك أمى فى الحمام ، وأنا من أجلك حزين » إحدى جماعات الطلاب الجامعيين أول الأمر . وهى مسرحية قريبة الشبه بمسرحيات يونسكو ، موضوعها أمريكى ، وتقدها لاذع .

ولنترك الآن جدران مسرح برودواى المتداعية ، وننظر إلى جدران الإعداد الواقعى للمناظر المتداعية هى أيضاً . كانت « سيلاست هولم » منذ عهد غير بعيد ضعيفة التليفزيون ، فقالت إنها مثلت فى المسرح المستدير الجديد ، وكان مرة على شكل ثلاثة أرباع الدائرة ، ومرة على شكل نصف دائرة ، وأنها كانت فى سبيل البحث عن شكل جديد تقوم فيه بالتجربة . وفى هذه الفكاهة مغزى لأن المسرح الأمريكى كان بسبيل تجريب أشكال متعددة فى السنوات التى أعقبت الحرب . كما أن جلن هيوز طور فى جامعة واشنطن فى مسرحه المستدير ذى السقف المائل فكرة المسرح المستدير خلال الثلاثينات من هذا القرن . ولكن هذا اللون من الإخراج - حيث كان المستمعون يحيطون بالممثلين إحاطة كاملة - لم يصبح شائعاً إلا فى الأربعينات . وقد أخذت المسارح الصغيرة ومسارح الجامعات بهذه الفكرة لأنها بسطت بعض المشكلات المتعلقة بالمناظر والمكان . ومن دواعى إجراء هذه التجربة الاقتصادية - كما حدث فى فندق أديسون بنيويورك - هو أن فتور نشاط النوادى الليلية عقب الحرب مباشرة أخلى المكان الذى أمكن تحويله بسرعة وبنفقات زهيدة إلى مسارح مستديرة .

أما الميزة الدرامية لهذا اللون من الإخراج - كما يقول المؤمنون به - فهى

أنه يوجد بين الشاهدين والممثلين صلة يقطعها بالضرورة المسرح المرتفع . فإذا كانت المسرحية ملائمة ، والممثلون قادرين حدث هذا التبادل . ولكن المسرح المستدير بالنسبة إلى بعض كتاب المسرحية - مثل إيسن أو شو - غير ملائم ، كما أن المسرح الخشبي المرتفع الضيق لا يلائم شيكسبير . ومن ثم فإن المسرح المستدير لم يحل جميع مشكلات المسرح كما ظنت مارجو جونز حينما أخرجت كتابها عنه في عام ١٩٥١ . وبمجرد ما شاع هذا الشكل من أشكال المسارح أخذ يتعرض للتعديل . « فالدائرة وسط المربع » مثلاً لم تكن قط دائرة ، بل كثيراً ما كانت الدائرة ناقصة ، تبلغ ثلاثة أرباع الدائرة فقط ، لأن هذا الشكل أكثر ملائمة للإخراج . أما الدائرة الكاملة فلم تستخدم استخداماً مجدياً إلا في خيام الموسيقى التي تنتشر الآن في جميع أرجاء البلاد حيث يمزج المشاهدون في الصيف سرورهم بالكوميديا الموسيقية باستمتاعهم بلعب السرك .

أخيراً أود أن أقول إن عقلية الجمهور الذي انجذب إلى المسرح الأرضي أهم من المسرح ذاته . فبينما كان دعاة هذا المسرح يجلبون المتفرجين في دوائر ، كان بعض المخرجين الآخرين يندفعون نحو الجمهور مستخدمين الممرات والمنصات ، وكل الحيل الأخرى التي تعاون على تحطيم الجدار الرابع غير المنظور الذي يقع بين المتفرجين والممثلين . والمسرح بهذا الحجم وهذه الصورة كان له أثره في تصميم المعدات . ففي السنوات التي أعقبت الحرب مباشرة تطابقت مسرحيات مثل « وفاة بائع » و « عربة الذاة » إعداداً إيحائياً أكثر منه واقعياً ، ووفقت فعلاً إليه . ففي مسرحية « البائع » مثلاً استطاع جوملز بتصميماته المتنوعة الخيالية أن يتمكن الشخصيات من التنقل لامن غرفة إلى غرفة فحسب ، بل كذلك من عام إلى عام ، ومن حلم إلى حلم وبدا عندئذ كأن الطرق التعبيرية التي شاعت في

«العشرينات قد استؤنس لكى تلام نوعاً جديداً من المسرحية الأمريكية ،  
نوعاً خفف من واقعيته بالرمز والحالة النفسية .

ومن سوء الحظ فيما أظن أن انتكس هذا الاتجاه أخيراً . وتوارت الحماية  
وقوة الابتكار اللتان تميز بهما إعداد مناظر المسرح الأمريكى فى الأربعينات الأخيرة  
ليظهر مكانها - من ناحية - نوع من التلاعب العصبى الذى يمثله إعداد  
ملزنى لمناظر مسرحية «طائر الصبا العذب» ، وتحل محله - من ناحية أخرى -  
واقعية عنيفة فوتوغرافية فى الإعداد كما فعل رالف أولزوانج فى المسكن الذى أعده  
لمسرحية « زيببة تحت الشمس » .

وإذا كانت الآمال التى انتعشت أيام مسرحية « البائع » قد فترت قليلاً ،  
وإذا كان من الجائز اليوم ألا تتمسك بالبساطة التى تحاول أن تحقق  
الشعور بالصواب عن طريق الإشارة والإيجاء ، فإنه لم تعد هناك ضرورة على  
الأقل لكى يحس كاتب المسرحية الأمريكى ومصمم المناظر بالخضوع المطلق لنوع  
واحد من الإعداد يتحكم فيهما . فالمسرحية الآن تستطيع أن تتحرر وأن تنساب  
كالكوميديا الموسيقية - إذا تطلب الموضوع ذلك . وهناك فى واقع الأمر  
ما يدعونا بشدة إلى الظن بأن إخراج المسرحيات الموسيقية على خشبة المسرح  
وتصميمها سيكون من بين المؤثرات الفعالة فى التخفيف من الواقعية على خشبة  
المسرح الأمريكى .

ومن العجيب أن التليفزيون هو أيضاً من بين هذه المؤثرات . فبالرغم من  
أن الدراما التليفزيونية واقعية صارمة ، فإن واقعية هذا الجهاز ليست بحكم

والضرورة هي واقعية المسرح . فالمسرحيات التليفزيونية تتألف من مناظر دقيقة . والإخراج يسير سيراً حثيثاً خلال مجموعة من أوضاع صغرى لا يجد الممثلون فيها مجالاً إلا للحد الأدنى من الحركة في أقصر فترة من الزمن . فإذا نحن نقلنا هذه الطريقة إلى المسرح أمسى ما كان واقعياً بحثاً شيئاً مصطنعاً ، متكلفاً في الوضع والإضاءة . وحتى مسرحية تقليدية روعيت فيها الطريقة القديمة مثل مسرحية « معجزة العامل » لمؤلفها وليام جيبسن تتصف في الغالب بكثير من الانسياب . ولا يتردد المؤلف هنا في أن يسمح لنفسه بالمناظر القصيرة ، والتغير السريع في الزمان والمكان ، وتمثيل موقفين في آن واحد على المسرح ، وتعدد الأوضاع ، وتقلها ، والإضاءة المفاجئة ، وعدد ضخم من الحيل المسرحية تحت تصرف الكاتب ، ولكن جانباً من الرغبة في استخدام هذه الحيل على نطاق واسع يرجع إلى محاولة تقريب مرونة المسرحية التليفزيونية إلى خشبة المسرح . ويؤكد هذا التشابه بين خشبة المسرح والتلفزيون اشتغال عدد كبير من كتاب المسرحية المعاصرين بالناحيتين — مثل يادى تشايفسكى ، ورتشارد ناش ، وجورج فيدال ، وشيمون ونسلبرج .

وبالرغم من أن المسرحية التليفزيونية تستخدم نوعاً من الحرية في التكوين ، إلا أنها عادة تقيّد في الموضوع . فالشعور بضيق المجال الذي يمكن في طريقة الإخراج ، والحاجة إلى تسليط الأضواء على شخصية واحدة ، أو على مجموعة صغيرة من الشخصيات ، يرغم الكاتب التليفزيوني على معالجة المشكلات الفردية فالمسرحية السيكلوجية إذن — دون المسرحية الاجتماعية — أصبحت

هى المسرحية التى تتطلبها الدراما التلفزيونية . وكذلك أمست هى المسرحية التى تتطلبها المسرح فى الإثنتى عشرة سنة الماضية .

وبالرغم من أنى أشرت إلى وجود علاقة سببية بين التلفزيون والمسرح فيما يتعلق بالتأليف والإخراج ، إلا أننى لست أرى علاقة أقوى من علاقة التشابه فى الموضوع . وربما كان من الحق أن نجاح الدراما التلفزيونية الحية فى السنوات الأولى من الخمسينات قدغذى ميلاً كان بالفعل قد ظهر على المسرح . ومن المؤكد حقاً أن أولئك الكتاب الذين انتقلوا من التلفزيون إلى برودواى جاءوا معهم بنوع من الولاء للون المسرحية التى كانوا يقدمونها للشاشة الصغيرة . والأمر المهم - على أية حال - هو أن المسرح الأمريكى بعد الحرب قد أحاط المسرحية السيكلولوجية بحماسة لم يألّفها المسرح منذ العشرينات عندما تسرب فرويد فى نهاية الأمر إلى برودواى .

وفى السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة كان هناك عدد من المسرحيات شاركت فيها ملابسات الموضوع الإضاءة المفاجئة فى تصوير الشخصيات ، كما نجد فى مسرحيات مثل « القرار النهائى » لوليام وسترهينز . غير أن المسرح الأمريكى - حتى مع هذا - كان قد كف عن اهتمامه صراحة بالمشكلات الاجتماعية . وكانت هناك مجموعة من المسرحيات عن علاقات الزوج بالبيض - مثل مسرحية « الجذور العميقة » لأرنود دسوجيمزجو - غير أن هذه المسرحيات كانت اجتماعية بالتلميح دون التصريح . ولما كان اهتمامها فى أغلب الأحيان بأخلاق الأجناس فقد كانت عبارة عن صورة من صور المسرحيات العامة المألوفة ، التى تؤثر المواطن الخاضعة على المشكلات العامة . وتمتبر مسرحية « موطن



الشجاع» لمؤلفها آرثر لورنتس نموذجاً للسنوات التي جاءت إثر الحرب مباشرة .  
ولما كان إخراجها في عام ١٩٢٥ فقد كانت قريبة العهد بالثلاثينات .  
فاهتمت بمشكلة من المشكلات التي تمس المجتمع في صميمه ، وهي مشكلة اضطهاد  
الساميين ، ولكنها تطلعت إلى الخسيفات في معالجتها المشكلة بطريقة سيكولوجية .  
بحث .

إن المسرحية العادية في الخسيفات تهتم بمشكلات الملاممة أو التوافق بين  
الفرد والبيئة . وكثيراً ما نجد بطل المسرحية في موقف عائلي حيث تكون  
الزوجة والوالد والولد خصوصاً ، يدفعونه أو يصرفونه عن الإدمان في الشراب  
أو الشذوذ الجنسي ، أو الانهيار العقلي ، أو الإدمان في تعاطي المخدرات ، أو  
مجرد اللل . فإذا لم تكن هناك أسرة ، كانت هناك مشكلة حب أو مغازلة .  
تقوم بتوتير الأعصاب أو التخفيف عنها . وكثيراً ما يكون الحل جنسياً ،  
فيتم إنقاذ البطل جنسياً عن طريق التدخل الطفيف . وأشهر مثال لذلك  
بطبيعة الحال هو قصة « شاي وحنان » حيث أنقذت زوجة الأستاذ  
تلميذه من بوادر الانحراف الجنسي بتقديم جسمها علاجاً له . وكذلك نجد  
أن كثيراً من الحوار في المسرحية العادية مصوغ في التعابير السيكولوجية ،  
والنغمة الغالبة هي الوعظ الذي لا مفر منه .

وكثيراً ما كان كتاب المسرحية الأمريكي كان معلمين ومصالحين .  
وقد أمسى كاتب المسرحية في سنوات ما بعد الحرب ، بعد ما أوضحت المسرحية  
الاجتماعية غير شائعة ، نوعاً من المرشد في شئون الزواج ، الذي يصر على أن  
الحب — الذي يقصد به الجنس عادة — يتغلب على كل شيء ، أنظر مثلاً إلى  
نهاية مسرحية « الظلام في الطابق العلوي » لمؤلفها وليام إنج فبيد ما يفترق .

المسرح بكل أمر معقد من الخيانة إلى التمسب ضد السامية يجد إنج جلاً لجميع المشكلات في إرسال رد بن فلاد وزوجته إلى الطابق العلوى وأيديهما متشابكة . وقبل ذلك في المسرحية نجد المؤلف يعطى القراء درساً طويلاً موضوعياً صريحاً في شخصية أخت مسز فلاد ، وهي شخصية تدعو إلى الاستهزاء وإلى الإشفاق معاً ، لابسها أن تتخلى عن الحديث عن برودها الجنسي ، وما فعلت لزواجها وحياتها . وربما كان إنج — الذى يستر مركبانه العاطفية فى غشاء من الجدية — خير مثال للكاتب المسرحى فى الخمسينات . ومسرحية « الظلام فى الطابق العلوى » — التى تهبط فيها الدراما السيكولوجية فى نهاية الأمر إلى مستوى النصيحة الصحفية — ليست خير مثال لمسرحياته فحسب ، بل هى أيضاً أكثرها شيوعاً .

وحتى مسرحية « الرجل العاشر » لمؤلفها يادى تشيفسكى — وبالرغم من اختلافها الظاهرى — هى إلى حد كبير على غرار نمط إنج واندرسن ولورنز . وبالرغم من الهزل الذى يشبه الكوميديات الألمانية القديمة والذى نلمسه فى البحث عن ( منيان ) واستخدام التصوف استخداماً غامضاً فى عرض ( دبك ) فإن مسرحية تشيفسكى لاتزيد كثيراً عن قرار العاشقين الشابين المعذبين أن يتشاركا فى الألم ، وأن يجربا القوى العلاجية الكامنة فى « الحب » . وليس من شك فى أن كل من شاهد مسرحية منتصف الليل لتشيفسكى أو مسرحياته التليفزيونية السابقة لم يدهشه أن يجد عنده موضوعات سيكولوجية أكثر مما يجد موضوعات خارقة للطبيعة .

وأمت الكوميديا فى أكثر الأحيان شبيهة جداً بالدراما الجادة فى

السنوات التي أعقبت الحرب . واختفت — من الناحية العملية — الكوميديا الرفيعة ، التي لم تألفها في الواقع قط أمريكا اللهم إلا في صورة منحرفة في بعض مسرحيات بهرمان وفيليب بارى — اختفت تماماً إذا استثنينا اللامحات التي نلحسها في مسرحية مثل « السرور من رفقة » التي ألفها صمويل تيولر . واختفت أيضاً الكوميديا الأمريكية الصادقة — المسرحية العاطفية القوية ، التي تشبه مسرحيات كوفمان وهارت . وبدأ بعد الحرب مباشرة كأن « جارسون كابين » بمسرحيته « ولد بالأمس » ربما استمر في هذا الاتجاه ، بيد أنه نقله إلى هوليوود في أفلام سنمائية بلغت في الإجابة مبلغ « النوع المتزوج » وهناك أقيمت حتفها . وهي لا توجد اليوم إلا في الكوميديات الموسيقية مثل « الرجال والعرائس » . ولكن حتى هذه المسرحيات لا بد لها من الكفاح لكي تجتهد لها مجالاً على المسرح إلى جوار المسرحيات الموسيقية ذات الهدف الأبعد ، وإلى جوار المسرحية الأمريكية الجديدة التي تقوم على أساس الأوبرتا الأوربية — أقصد الاستعراضات من أمثال « سيدتى الحناء » التي وضعها ليرنر ولووى .

واختفت بقاءاً تقريباً الكوميديا الساخرة — وبخاصة تلك التي تسخر من السياسة . والمسرحية الوحيدة التي تجتهد فيها شوكة ساخرة لاذعة مما ظهر في السنوات القلائل الأخيرة هي « زيارة إلى كوكب صغير » ، وهي فكاهة مسالمة من تأليف جورفيدال ومن عجيب الأمر أن هذه المسرحية هي صورة مطولة من مسرحية تليفزيونية . وكان هناك عدد من المسرحيات التي لا تستحق الذكر هاجت أهدافاً لاخطر منها مثل التماثل في ضواحي المدينة . وكان هناك أيضاً فكاهات

نجحت إلى أقصى حد ، مثل « رقصة الوانز في العيد المشوى » التي وضعها جوزيف فيلدز وجيروم كودوروف . وتبلغ هذه المسرحية قمتها عندما ير كل البطل واجهة جهاز تلفزيوني .

وربما كان خير نموذج للكوميديا في هذه الفترة هي « لاعبان على الأرجوحة » لوليام جيبسن . غير أنه من العسير أن نميز بينها وبين المسرحية الجدية العادية . حقاً أن بها عدداً كبيراً من الفكاهات المقصودة ، التي تقدم غالباً على أساس افتراض أن كلمة السباب الخفيفة مدعاة إلى الضحك ؛ وللبطلة فيها علاقة بعيدة غامضة بالبطل الكوميدي المكتتب الذي يألفه المشاهدون ، حقاً أن بالمسرحية هذا وذاك ، غير أنها في الواقع مزيج من الحلو والمر ، وهي عبارة عن نظرة عميقة إلى علاقة حب بين زوجين لا انسجام بينهما ، يحاول كل منهما أن يخفي عزله . . . وعندما يفترقان في نهاية المسرحية نجدهما أكثر نراءً وكلاً ، وأشد صلابة في مواجهة التجربة التي يمران بها - وتلك هي التربية - بمعنى المنهج - ومن المؤسف أن تنسى وليامز صاحب الموهبة الحقيقة للكوميديا المضحكة قد كتب مسرحية - « فترة التسوية » لا تختلف كثيراً عن مسرحية جيبسن ، بالرغم من وجود بادرة من التهكم تسرى في القصة فترفعها من مستوى الهبوط .

وربما كان تنسي وليامز وآرثر ميلر وحدهما من بين جميع كتاب المسرحية الأمريكان في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية هما اللذان لهما حق التتويج باعتبارهما أكبر الكتاب الدراميين . ولا يمكن الحكم لهما نهائياً بهذا الحق إلا بعد خمسين سنة أخرى على الأقل ، غير أن احتمال احتفاظ ميلر بهذا الحق يفوق احتمال زميله وليامز . ومهما يكن من أمر فإن كليهما لا يخطر تحت حكم

عام يطلق على هذه الفترة ، كما يمكن أن ينخرط إنج أو جيسن . ولكن  
على الرغم من صفاتها الفردية فإنهما ينتميان أيضاً إلى عهدهما .

فوليامز - مثلاً - شديد الصلة بالاتجاه المعاصر الذي يهتم بالمشكلات السيكولوجية ،  
وإن كان يستخدم هذه المشكلات لكي يخدم أغراضه الخاصة . أبطاله يشكون  
الخلية والعزلة كما يشكو أكثر الأبطال عند أكثر كتاب المسرحية المعاصرين ،  
ولكنه - باستثناء « فترة التسوية » و « الوشم الوردى » - لا يحاول أن يقدم  
لمشكلاته حلاً . وهو ينتمى إلى عهده إلى حد أنه يتطلع إلى كل ما هو صحيح ،  
ومتوسط ، ومنسجم . ويتضح ذلك حتى في مسرحية « عربة اللذة » حيث  
نجد أن نظراته الغامضة إلى ستانلى الحارب تنقذ المسرحية من أن تكون معالجة  
صریحة لتقييده يمثل أحدهما بلانش والآخر ستانلى - الأول مثال للخير والثانى  
مثال الشر .

وليس من شك - على أية حال - فى أن وليامز ينجذب نحو أسرة  
بلانش ، وهم ضحايا هذه الدنيا . إن أبطال مسرحياته جميعهم تقريباً أغراب  
تفصلهم عن العالم المؤلف صفات كالحساسية ( التى نجدها عند بلانش ) أو الطهر  
( كما نجد عند فال زافير فى « هبوط أورفيس » ) أو الفساد الصارخ ( كالشاعر  
الميت فى مسرحية « فجأة فى الصيف الماضى » ) . وهؤلاء الأغراب يجدون الفن  
والدين ، وكل الفضائل الروحانية التى تجعل الإنسان فى طبيعة أعظم مما هو ، والتى  
يوضحها وليامز فى استخدام الواعى للأسطورة فى للمسرحيات الأخيرة ، وفى  
الميل نحو الرمزية فى الصور الهزلية التى رسمها فى مسرحياته الأولى . ولا بد من هلاك

هؤلاء الأغراب أخيراً في مجتمع « عدم الصدق » فيه — وهو التعبير الذي جاء في مسرحية « قطرة على سطح من الصفيح الساخن » — يفضل أكاذيب الفن والخيال الكبرى ، حيث يحل الاهتمام بالنفس محل تلك الصفة الجميلة التي لا تترك أثراً — أقصد : الإشفاق .

وفي التصور للفرق في الخيال تكمن بذور القضاء على ويايمز بيده . فالأشارات الكبرى لأبطاله وعنف أغراضهم تسوق ويايمز إلى الأخذ بقالب الميلودراما ، والفاصل بين هذا اللون من المسرحية والهزل جذر رقيق . إن موهبة ويايمز الحقيقية في التصوير الهزلي إنما تزيد الأمر تعقيداً . ومن المستحيل أن نأخذ الشاعر في مسرحية « نجاة في الصيف الماضي » مأخذ الجدة . قد يكون سباستيان قديساً بالاسم ، ولكن اللامحة التي نأخذها عنه من بين شفتي أمه توحى بالسخرية الكبرى . ذلك أن الرجل الذي ينطلق باحثاً عن الله ويجمع الصبية هو الزاهد الذي يقدر الجمال . والشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة جيدة في العام هو غاية الهاوى في الفن . وسواء كانت السخرية المستترة في مسرحية « نجاة في الصيف الماضي » مقصودة أو غير مقصودة فإن هذه المسرحية تظهر صعوبة ويايمز ، وهي مشكلة الموازنة بين الكوميدي في « العروس الطفلة » والكاتب الميلودرامي في « عربة اللذة » .

ومهما يمكن من أمر فقد بات من الجلي في السنوات القلائل الأخيرة أن ويايمز ليس من كتاب مسرحية الأفكار . وكل ما عنده لينتقل إلى غيره هو حساسيته ، وشموه بالفرع من الدنيا شموراً باطنياً شديداً ، هذه الدنيا التي يصفها

في مسرحية « فترة النسوية » بأنها سجن اضعاف الأعصاب . والسؤال الذى نوجهه إلى الكاتب هو هذا : هل تخلى الحساسية مكانها للإشارة التى تمثلها ؟

وكذلك كان آرثر ميلر كزميل وليامز جزءاً من زمانه وأكبر من زمانه فى آن واحد فى تاريخ الدراما الأمريكية . ومسرحياته كمسرحيات معاصريه تتركز فى جانب يسير من الصراع الإنسانى . غير أن ميلر لا يخلط البتة بين الجزء، والكل . كل مسرحياته - حتى « البوتقة » - درامات عائلية تستخدم الأسرة محك اختبار البطل . ومع ذلك فإن ميلر الذى يعد كاتباً اجتماعياً بمقدار ما هو كاتب سيكولوجى يصر على أن يضع الأسرة فى النص، ويصر على الآراء المتعلقة بالاجتماع التى تتكون منها الأسرة والفرد والتى تترقهما كذلك .

ومع ذلك فإن قوة ميلر ككاتب مسرحى لا ترجع إلى قدرته الواضحة على تجسيد شخصياته ، إنما ترجع إلى الموضوع الرئيسى الذى يكسب مؤلفاته المعرفة . إن أبطال مسرحياته جميعاً مضطرون إلى أن يروا أنفسهم رؤية واضحة . وهو نوع من المعرفة يكون أحياناً قاتلاً ، وأحياناً أخرى مدعاة للنصر . وفى كل حالة من الحالات نجد الفرد فى صراع مع صورة المجتمع التى قد تحكم عليه . إن چو كيلر فى مسرحية « كلهم أبناءى » وويلى لوما فى مسرحية « وفاة بائع » يقبلان الأساطير الأمريكية ، الأول يقبل أسطورة علوم مكانة الأسرة ، والثانى يقبل أسطورة أهمية النجاح ، وكلاهما تحطم بسبب عقيدته . ومن الحق أن ويلي يدرك قبل وفاته أن هنالك مسالك أخرى أما جون بروكتور فى مسرحية « البوتقة » وإدى كاربون فى مسرحية « المنظر من فوق الجسر » فكلاهما يهتم باسمه - أى بكرامته كرجل . الأول ( م ١٤ - الأدب الأمريكى )

يفقد اسمه والثانى يفقده بنفس العمل ، وهو الثورة على الانسجام الذى تتطلبه الجماعة . ومن الواضح — مثلاً — أن ميلر فى مسرحية « البوتقة » يبدى إدراكاً قوياً بصحة الصور التى يفرضها المجتمع على أعضائه أو بخططها . ولكنه يهتم قبل كل شئ فى مسرحية بعد أخرى بحاجة البطل إلى فصل نفسه عن الصور الخاطئة والبحث عن الصور الصحيحة .

إن ميلر ووليامز كانبان مسرحيان يعالجان السيكولوجيا بمعناها الشائع فى ظاهرها الأسرفقط . ولكن اهتمامهما بالفرد هو فى الواقع أقرب إلى اهتمام كبار الكتاب المسرحيين فى العالم منه إلى اتجاه معاصريهم الذين وجهوا اهتمامهم إلى الباطن لا لى يتلمسوا المعرفة فى نطاق ضيق ولكن لى يتحاشوا الاضطراب فى عالم الأفكار العظمى . وفى السنوات التى أعقبت نهاية الحرب نجد أن التطورات التى حدثت فى وسائل الإخراج وطرق العرض على خشبة المسرح جعلت ما كان تجريبياً سهل القبول ، وبالرغم من أن هذه التطورات قد أحدثت ثغرات عميقة فى الجدران المنيعه المسرح الواقعى فإن قلة صغيرة من كتاب المسرحية الأمريكان هى التى تشجعت على التسرب لى تنفذ ويعلشأنها.

إن ما نحتاجه فى الوقت الحاضر كتاب مسرحيون يحبون المغامرة الشديدة . ربما كان لدينا مسرح بغير جدران ، ولكن ما نحتاج إليه هو مسرح بغير حدود .



## إقصص الحديث : المغامروالرحالة

بقلم ر . و . ب . لويس

إن القصص الأمريكي منذ الحرب العالمية الثانية غنى من حيث السكم ،  
ولكنه من حيث النوع مضطرب متناقض . فقد صدر عدد من الروايات التي تتميز  
بالوضوح الفني أكثر مما صدر في أية فترة سبقت يبلغ مداها خمسة عشر عاماً .  
ولكننا لا نستطيع أن نجد بين هذه الروايات ما يبلغ مبلغ القوة الحاصمة عند  
فوكنر أو هنجواي أو حتى روائي مثل سكوت فيتزجيرالد ، كما يستطيع المرء أن  
يجد مستوى هؤلاء الكتاب بعد ظهور رواياتهم الأولى بنحو خمسة عشر عاماً .

ولكن قدرة الجيل الروائي الحاضر تدعو إلى الإعجاب بطريقة الخاصة ،  
وهي تتم عن مقدار ما درس واستوعب من أعمال فوكنر الروائية وغيره من  
الكتاب : تتم عن مقدار ما اكتسبه هؤلاء أول الأمر عن طريق تجاربهم في  
الشكل واللغة والنغم الروائي ، مما تجمع فأصبح مصدراً وطنياً أساسياً .

ومن الجلي أن صفار الكتاب قد التحقوا بالمدرسة ، ولكنهم في كثير من  
الحالات لم يفادروا المدرسة قط . بل وفي كثير من الأحيان حقاً لبثوا فعلاً في  
الجامعات التي اختاروها لأنفسهم ، مثابرين على دراسة فوكنر وتقليده ، يعلمون  
«الأدب لجيل أصغر منهم ، ويعلمون ما يسمى - مع العجب - «بالأدب الخلاق» .

غير أن هذه الدراسات لم تتمخض إلا عن القليل مما هو خلاف فعلا ، ما خلا بعض أعمال أكثر جودة ، صيغت في عناية ، وكتبت عن بيئة ، ولكنها تتحصن في نفسها ، وتخلو عادة من الحياة .

وبرغم ذلك فقد بدأ يظهر في ذلك الوقت نوع آخر من الرواية : نوع مختلف ولكنه ليس أقل تمسكاً بالتقاليد على طريقته الخاصة . ويمثل هذا النوع خير ما في القصص الأمريكى بعد الحرب . وهو يميل في ظاهره — مقابل القصص الذى يتميز بمجرد تقليد القديم — إلى أن يكون مهلهلاً في شكله ، وأن يكون استطرادياً بل وغير مستوفى تركيبه ، محشواً بجزء كبير من الصور الممزقة ، وطريقة جديدة من العلاقات الأدبية . ولا نلص في هذا اللون كذلك أى أثر لفوكنر أو همنجواى . وربما كان من واجبنا ألا نتوقع ذلك . بيد أن الأسماء التى نذكرها بالتقدير هنا قد أبقت على فن القصص حياً في أمريكا خلال الأوقات الفنية المصيبة ، وذلك لأن أصحابها أدوا ما كان يؤديه دائماً غيرهم من الروائيين الذين يفوقونهم كثيراً : فهم يعطوننا صورة نعرفها عن الاضطرابات الحيوية في الحياة المعاصرة ، وهى في الوقت عينه صورة مبدئية ( أو صورة قصصية ) يمكننا من الكشف وسط هذه الاضطرابات عن دلالة حية . ومن بين الأسماء التى تستحق شيئاً من التقدير أذكر خاصة هؤلاء : سول بيلو ، وج . د . سالنجر ، و رالف اليسن ، وجاك كرواك ، وجيمس بوردى ، ونورمان ميلر . وسأقول كلمة في كل منهم .

هناك بطبيعة الحال تباين شاسع بين هؤلاء الكتاب . وهم يأتون من جهات متعددة من البلاد ، ولكل منهم ماضيه الخاص : بينهم اليهودى والبروتستانتى

والزنجى والأبيض والمدنى والريفى العريق . وثم أعمالهم عن تنوع شديد فى ظاهر المادة ، وفى مركز الاهتمام ، والقصد ، والنفعة . وهم - كغيرهم من أقدر الكتاب فى أى جيل أمريكى - يبدون نوعاً من الصفات الخاصة التى تميزهم عن غيرهم تماماً ، وهم على خلاف نظرائهم فى أى جيل أوروبى خاص لا يمكن أن ينطوا جميعاً تحت عنوان واحد مميز : لكن من عجب الأمر أن التفرد العنيد فى حالتهم هو أحد العناصر التى يشتركون فيها جميعاً اشتراكاً قوياً . بل إن رواياتهم - إلى حد كبير - تجعل هذا التفرد موضوعاً ، وهذا التفرد هو ما تهدف إليه شخصياتهم فى الروايات وأشخاصهم كمؤلفين فى عزم وتصميم . رواياتهم تدل على تقبل التجارب وتأثر عميق مقصود بالحياة ، مع إحساس بالقلق وعجلة شديدة وإن تكن غير محدودة الهدف . وكأن هؤلاء الروائيين ، والشخصيات التى خلقوها ، قد تزعزعوا من أثر التاريخ الطويل العنيف الذى مرت به أمريكا ( ويجب أن نذكر أن أمريكا لم تعود التاريخ حتى عهد قريب ) فى حين أن العالم الذى تتحرك فيه - فى الوقت عينه - الشخصيات التى خلقوها - خليط عجيب حقاً من النفوضى والتناسق - فوضى من الأسس الثقافية المقلقة ، وتناسق هو الاستجابة الرتيبة لضعاف القلوب لمحنة الفوضى . وكلا الظاهرتين - النفوضى والتناسق - الخصم اللدود للشئ الذى كانت له عند أحسن الكتاب بعد الحرب مكانة خاصة : وهو ما أسماه والت هويتان « التشخيص » وما عرفه تعريفاً بليغاً بأنه « مبدأ الفردية ، فخر الإنسان وعزله الجبارة - هويته - شخصه » . وإذا قلت إن مثل هذا التشخيص صفة مميزة عنيدة ، فذلك لأن العناد الصادق من مطالب الفردية فى هذه الأيام . ويحتمل أن تظهر الفردية التى

نصل إليها ونثبت بها صفة مميزة خالصة في العين ذات الجفن الثقيل التي ينظر بها المؤمنون بالتناسق .

وقد يكون من الملائم أن أذكر والت هو يتمان في هذا الصدد . ذلك لأن من الصفات البارزة عند بيلو وسالنجر ومعاصريهما ميلهم إلى الرجوع إلى بعض كبار كتاب القرن التاسع عشر ، يلتمسون لديهم المعونة والتأييد : فهم يرجعون إلى هو يتمان ، وكذلك إلى مارك توين وهرمان ملقل بنفس المقدار . وقد انجذب بيلو وسالنجر إلى البطولة الزاخرة وإلى التوقيع العامي في « هكبرى فين » أكثر من انجذابهما إلى أى شيء آخر . كما أن هولدين كولفيلد الذى يبلغ من العمر ستة عشر عاماً وهو من شخصيات سالنجر فى روايته « الصيد فى حقل الشعير » هو بعينه شخصية « هاك » ، جاءت فى وقت متأخر ، هى « هاك » متمدن من طبقة عليا ، المال يملأ جيوبه — ولكنه كذلك لا يزال مثل « هاك » ، مرافق فى الحياة ، يواجه صدمات الحياة وإغراءها مرة أخرى بنفس ذلك الخابط من السذاجة والبراعة والإيمان العميق الذى لا يتزعزع . أما رالف أليسن فقد وجد لدى ملقيل الفوضى المظلمة الشديدة — وهى نظرتة إلى التجربة الحديثة . ووجد لديه أيضاً الرمزية السحيقة الكبرى التى يعبر بها عن رأيه . أما جاك كرواك ونورمان ميلر فقد عادا إلى الروح الشاملة — الخيالية والحسية فى آن واحد — التى تميز بها والت هو يتمان . بل إن إحدى قصائد هو يتمان الشهيرة ، وهى « أنشودة الطريق المفتوح » قد أمدت كرواك فملاً بالعنوان الذى اتخذ لأحسن رواياته ، وهى « على الطريق » ، كما أمدته قطعاً بالدافع إلى كتابة القصة .

والحق أن كثيراً من الروايات الأخرى فى هذه القائمة المختصرة التى أقدمها

يمكن أن نسميها « على الطريق » دون أن نخافى حدود الدقة . والواقع أنه إذا كان الروائيون المعاصرون قد رجعوا إلى هويتمان وماثيل ومارك توين يستمدون منهم الوحي ، فإنما يعود ذلك إلى أنهم يلتهمون لديهم النموذج ، أو التعبير الوطني الأصل عن الإحساس بالتجربة في الفترة التي أعقبت الحرب : وأقصد تجربة الحياة وكأنها على الطريق ، الحياة التي قد تكون أحياناً رحلة اعتباطية على طول طريق مفتوح طويل غايته أبعد من مدى البصرى ، طريق يخدع أحياناً ويمنى بالأمل أحياناً أخرى ، وهى رحلة لا يتمكن منها إلا أولئك الذين يحتفظون بقدرة على قبول التجربة والتأثر بها . ويستطيع المعاصرون أيضاً أن يجدوا لدى هويتمان وتوين وماثيل تلك الصفة اللازمة ، ذلك التشخيص ، تلك الحرية ، التي هى — فى الرواية المعاصرة — إما شرط للرحلة ضرورى ، أو هدفها الذى يكاد أن يكون مقدساً .

واختيارهم هذا ( للرحلة ) — لى تمثل الحركة فى رواياتهم هو الذى يبرر إلى حد كبير هائلة التكوين النسبية التى أشرنا إليها من قبل . فروايات ييلو وغيره استطرادية فى طبيعتها ، تنظمها سلسلة من اللقاءات الإنسانية التى كثيراً ما تكون متقطعة لا اتصال بينها . وهى روايات مغامرة — إذا توسعنا فى معنى هذه العبارة القديمة التى كان يقصد بها مغامرة الأوغاد — كما كانت فى الواقع رواية هكلبرى فين . وكما كانت « انشودتى » لوالث هويتمان — إذا نظرنا إليها بعين الحاضر . هى حكايات فى أسلوب فكه تروى المغامرات الاعتباطية التى قام بها فتية ذرو شباب جم خلال أسفارهم .

ولست أقصد أن أقول إن القمص الأمريكي بعد الحرب الذى كان له أبلغ الأثر  
قصص مغامرات بغير استثناء . فإن كثير أمن الكتاب ممن لا ترتاب فى موهبتهم  
ساروا على الدرب التقليدى القديم لى يكشفوا فى عمق عن موقف أو مجتمع  
ثابت معين ، ولى يعالجوا بالطريقة التقليدية دسائس عويصة لارحلات سطحية  
ويعالجوا تكوين العلاقات وانحلالها داخل نطاق الشبكة الإنسانية المغلقة . هذه  
كانت طريقة جيمس جونز فى قصته الوعة القوية عن دسائس العشق والحرب  
فى قاعدة حرية أمريكية ، وهى القصة التى عنوانها « من هنا إلى الأبد » .  
وهى طريقة وليام ستايرون ، ذلك الكاتب المثقف المذهب - وسط الأنعام المتباينة -  
فى صورته عن متاعات المجتمع المظلمة - فى الجنوب الأمريكى ، والقصة عنوانها  
« أرق فى الظلام » .

وهذه هى أيضاً طريقة نورمان ميلر النموذجية فى روايته « العراء والموتى »  
عن الحاربين فى المحيط الهادى التى لقيت مبالغة فى التقدير ، كما كانت تتصف  
بالمغالة فى التحرير ؛ وكذلك فى روايته التى لم تنل ما نالت الرواية الأولى من  
الشهرة وبعد الصيت ، وإن تكن أشد أصالة بالرغم من قصر الحكاية فيها ،  
« ساحل باربارى » ، إذ تقف الحركة فيها عند حد التوتر والانحراف الذى يقع  
فى فندق صغير حقير فى بروكلين . ولىكنى ذكرت ميلر فى قائمة من يمثلون قصة  
المغامرة لأنه الاستثناء الذى يؤيد القاعدة . أما عمل ميلر الوحيد الذى يحقق فى  
الواقع أمله العظيم فليس البتة رواية أو قصة . إنما هو مجلد عنوانه « إعلان عن  
نفسى » نشره فى عام ١٩٥٩ ، وهو نوع من السيرة الشخصية الأدبية ، أو سلسلة  
من يوميات اعتباطية مرتبة ترتيباً زمنياً . وهى مذكرات خاصة ، ونظرات فى النقد  
الأدبى ، ومقالات صحفية ، ومقتطفات من روايات لم يرد إتمامها أو هى فى سبيل

الإيجاز. وبينما كان ميلر فى الروايات الفنية أشد تمسكاً بالقديم وأقل إجابة ، فهو غنى « إعلان عن نفسى » مغامر صريح ، وهو بهذه الصفة يجد الشكل الذى كانت قدراته الاستثنائية بحاجة إليه . وفى سرده لسيرة نفسه وروايته فى السيرة لقصة الباحث الشاب النشط الذى يمر بعدد من التجارب والمقابلات (وبخاصة فى المجال الأدبى الفوضوى بنيو يورك) وهى تجارب متقطعة لاصلة بين بعضها وبعض فى كثير من الأحيان - يواجهنا بحكاية تشبه على الأقل حكاية كرواك «على الطريق» . والواقع أن العنوان الذى اختاره ميلر هو صدى مقصود لهويتمان كما كان عنوان كرواك . فإن ميلر يذكّرنا بقصيدة هويتمان الطويلة « أنشودنى » .

ولكن إذا كان كتاب « إعلان عن نفسى » وكتاب « على الطريق » مع الروايات الكبرى لسول بيلو ورالف إليسون وج . د . سالنجر وجيمز بيردى هى من روايات المغامرة بالمعنى الواسع للكلمة ، بمعنى أنها حكايات استطرادية عن رحلات اعتباطية ، فهى أيضاً روايات مغامرة بالمعنى الضيق . فهى تتركز فى مغامرات الأشخاص الذين يمكن اعتبارهم « مغامرين » ، أى متشردين أو خارجين على القانون . وهم يبدون لنا مخالفين للنظم والعادات التى يأخذ بها مجتمع الطبقة المتوسطة . إنهم أفراد ينظر إليهم المواطن العادى المحافظ الطائع للقانون بعين الريبة والخيرة . وقد يخالفون القانون فعلاً ، كصوص السيارات عند بيلو وكرواك ، أو كالبطل الذى ليس له اسم فى قصة إليسون « الرجل الخفى » الذى يحرض بشدة على إنشاء منظمة سياسية انقلابية . وقد يكونون مخالفين للشرائع ، أهم صفاتهم العجز أو المزوف عن السلوك طبقاً للقانون الخلقى والاجتماعى الصارم السائد : مثل التلميذ الشارد الحساس المتحدى فى قصة لسالنجر ، أو البطل الأسمى

في قصة « ما الكولم » لجيمس بيردى - وهو شاب فريد لا يتحدى التقاليد بمقدار ما يسعد بجهله إياها .

مثل هذا العدد الضخم من المارقين على القانون - سواء بالفعل أو بالمقيدة - هو في حد ذاته تعليق واضح على هذه الفترة - وهي فترة كان لها - على أية حال - أثرها في الروائيين المعاصرين . ومن الجلى أن هؤلاء الخوارج يتشككون في القيم التي يتمسك بها الجمهور ، والنظم التي يتشبثون بها ، والسلوك الذي تقره أغلبية زملائهم الأمريكيين . ولكنى أود أن أورد هنا ملاحظتين : الأولى ، أن الاتجاه السائد في رواية المغامرات المعاصرة هو الكوميدي ، والأشخاص المغامرون أنفسهم ليسوا مجاهدين ، وليسوا من الأبطال التراجيديين أو المضحكين بأنفسهم ، وليسوا كذلك من المصلحين . إنما هم أشبه بطراز شارلى شابلن ، كوميديين متحركين ، يثيرون الضحك والإشفاق في آن واحد من تشردهم ونحديهم .

وللملاحظة الثانية أن هؤلاء الأشخاص ليسوا مجرد متشردين أو ثأرين . إنما هم يظهرون في النهاية بمظهر الرحالة كذلك ، ينتقلون في أرجاء عالم غامض معاد ، عالم فوضوى ومتناسق في آن واحد ، كل منهم يسير نحو هدف خاص به - وكأنهم يحجون إلى كعبة الشرف والمكانة والإيمان . والكعبة في هذه الروايات تبقى مخفية عادة ، ولكنها توحى بالشعور بالهدف - وإن يكن هدفاً غير مكشوف - في كل لقاء من لقاءاتهم ، كما تكسب الرواية التي يتحرك فيها هؤلاء المغامرون شكلاً - وإن يكن شكلاً ناقصاً في أكثر الأحيان .



ولما كان هؤلاء الجواله في روايات چاك كرواك يبدون أدنى درجة من درجات الهدف فإن رواياته هي في القائمة التي ذكرناها أقلها كمالاً في الشكل ، ولذا كانت صفتها الأدبية أقلها تحديداً . وربما كان ذلك هو ما قصد إليه نورمان ميلر في كتابه « إعلان عن نفسي » حينما قال عن كرواك « إنه يفتقر إلى النظام ، وإلى الذكاء ، والإحساس الروائي » بالرغم مما عنده من نشاط وحب جم للغة يبلغ حد العشق . والنشاط ملموس في كل أجزاء « على الطريق » . وعشق اللغة هو الذي يحيط هذا النشاط بهالة من التقديس . وهذا هو الكتاب الذي استمد منه « الشباب النائر » الإسم الذي أطلقوه على أنفسهم . وليس ذلك فحسب بل هو الذي ربط هذه الحركة ( بطريقة مهما تكن غير مقنعة ) بالتبرك ، أو بحالة من حالات التقديس . ولكن حتى هذا « الشباب النائر » من رجال وسيدات ، الذين يقومون برحلات جنونية ، والذين يشربون النبيذ ، ويرقصون ، ويتحابون ، وهم يتجولون في أنحاء البلاد جيئة وذهاباً ، من نيويورك إلى سان فرانسيسكو : حتى هؤلاء يعبرون عن العبث الشديد من النشاط الذي يبذلون . يقول أحدهم إن الوظيفة النبيلة الوحيدة في هذا العهد هي مجرد أن « يتحرك » المرء . يذكر انراوى « إلى استرسلت في أفكارى وسقت عربتى على طول الخط الأبيض على الطريق المقدس ، وحيداً في الليل . ماذا كنت أفعل ؟ إلى أين كنت أسير ؟ وهذا الضلال في الطريق الذي يدعو إلى الذهول لا يرجع إلى أشخاص الرواية فحسب ، بل يعود إلى أمريكا ذاتها . ونجد البطل يسأل في فصاحة « إلى أين أنت ذاهبة يا أمريكا في هذه العربة التي تلمع في ظلام الليل ؟ »

ومثل هذا التساؤل تلمسه في « مغامرات أوجى مارش » لول بيلو . غير

أن هذه الرواية الضخمة الفسجية تستطيع — مع العجب — أن توحى بمعنى من معاني الهدف الإيجابي بتأثير الإنكار المتكرر . ويرجع جانب من قوة بيلو الغنية إلى خلطه الماهر بين التقاليد الأدبية الأنجلو أمريكية وبعض التقاليد الجرمانية . وأوجى مارش منقول عن هذا الفوكلور الجرمانى — وهو يشير إلى الشخص المضحك الذى يروح ضحية سلسلة من المغامرات الفاشلة . ولكن أوجى خلال كل هذه المغامرات يصر على أن يقول « لا » لكل إغراء يلاقيه . والأشخاص الذين يلتقى بهم ( فى شيكاغو والمكسيك ، وفى المحيط الهادى أثناء الحرب ) يحاولون دائماً أن يستولوا عليه ، ويجندوه لفرضهم ، ويحولوه إلى عقيدتهم ، يتخذونه ولداً أو يكسبونه زوجاً . غير أن أوجى يشق طريق النجاة من هذه المواقف ، لأنه — وإن عجز عن تحديد غايته المقدسة — يستطيع أن يدرك كل انحراف عنها فيبتمد عنه . أوجى مارش — فى عالم شغوف باستغلال الآخرين بطريقة شيطانية — رجل ليس من اليسير أن يستغل . وفى كل مازق كوميدى يتورط فيه نراه يحتفظ بما يسميه هويتان «الكبرياء والعزلة التامة للـكائن البشرى فى نفسه » ويلخص الموقف رجل اسمه إينهورن حينما يقول لأوجى : « إننى أكتشف فىك على حين غرة صفة معينة وتلك هى مالدك من ( عناد ) . وهذا حق فى ظنى أوجى ، فهو يقول : « عندى عناد ، ولدى رغبة شديدة فى المقاومة وفى أن أقول ( لا ) ! »

ويحاول العالم أيضاً أن يستغل الشاب هولدن كولفيلد فى رواية سالنجر « الصيد فى حقل الشعير » حيث يتجول هولدن ثلاثة أيام وثلاث ليال مخترقاً

نيويورك بما فيها من فوضى وتناسق . غير أن هذا المراهق المفكك الأوصال  
سوق اللفظ خفيف في حركته خفة أوجى مارش عند هروبه من الشباك  
المغرية التي يحاول أن يوقه فيها أولئك الذين يقع بين أيديهم — مومسا كانت  
أو امرأة من المجتمع المتزمت ، ساقية في بار أو مدرسة في مدرسة . ومن  
العجيب أن هذا الغر الساذج الذي خلقه سالنجر كانت لديه فكرة عن هدفه  
الحقيقي في الحياة أوضح مما كان لدى أبطال بيلو وكرواك برغم كبرهم عنه سنًا  
وبرغم أنهم يفرضون شخصياتهم ، ويرجع ذلك أساسًا إلى أن رغبته لم  
تتقيد بالتمسك بشخصيته . إنها حياة رحيمة . وفي شيء من المراوغة والاستعادة  
يصف هولدن فكرته ( لأخته فوبي ) بأنها نوع من الحلم الذي يراوده .  
يقول : إنني لأكف عن تصوير هؤلاء الصغار ، الذين يلعبون في حقل الشعير  
الفسيح هذا وفي غيره من الأماكن . ألوف الصغار من حولي ، وليس بينهم  
كبير غيري . إنني أقف على حافة جبل ، أتوهم السقوط ، فإذا أفعل ؟ إنني  
أنشبت بأى مخلوق يتسلق الجبل — أقصد إذا كان يعدو ولا ينظر إلى أين يتجه  
عندئذ أخرج من مكان ما وأمسك بتلابيبه . هذا كل ما أفعله طيلة يومي .  
أصيد في حقل الشعير وفي كل مكان . وأنا أعلم أن ذلك حماقة ، غير أن  
هذا هو الأمر الوحيد الذي أحب فعلًا أن أقوم به » . ويكاد هولدن أن  
يتسلق الجبل بنفسه عدة مرات ، ولسكنا نشعر أنه يحقق مطامعه ، فهو يصبح  
الصائد في حقل الشعير .

وهذه النعمة التي تثير فينا الرأفة ، هذا الاختلاط الفعال بالآخرين ، نادر  
نسبيًا في القصص الأمريكية المعاصرة . كما كان دائمًا كذلك في القصص الأمريكي  
التقليدي . إن الاستجابة الأمريكية للألوفة للمعات التجارب كانت دائمًا تؤكد

جانب الشخصية ، تؤكد انعزال النفس البشرية انعزالاً تاماً — باعتبار ذلك أشجع أمل في عالم تسوده القوضى الهدامة كما يسوده الانسياق الخاطف . ونعود إلى هذا الأمل في رواية جيمس بيردى « مال كولم » التي يخاطب فيها أحد أشخاص الرواية غيره في غضب قائلاً : « ابتعد عن روحي ! » كما نجده ممثلاً في نهاية رواية « الرجل الخفي » لـ رالف إليسون ، وذلك عندما يتخلى راويته الزنجي فجأة عن مجهوده الطويل في تحسين نصيب الإنسان بالعمل السياسى الجماعى ، وينتهز الفرصة — خلال ثورة عنصرية عنيفة في حى هارلم بنيويورك — ليختفى فى جحر ، ويبقى تحت الأرض ، حيث يعيش بعيداً عن المجتمع معتمداً على قدراته وحدها ، متفكراً فى انهيار آماله الاجتماعية العريضة أنهياراً تاماً مريعاً مثيراً للسخرية .

غير أن قصة « مال كولم » وقصة « الرجل الخفي » تعوضان — من ناحية أخرى — نبذهما للجوانب كثيرة من الحياة المعاصرة بالطريقة التي يتعرف بها الكتابان على الجوانب الهامة فى الحياة ثم الكشف عن خباياها . فإن بيردى وإليسون كليهما ( كل بطريقته التي تختلف عن طريقة زميله تماماً ) يدفعان بأبطالهما من الشبان العاجزين إلى درجة مضحكة لا فى وجه مجرد أفراد متنوعين ومواقف متنوعة ، ولكن فى وجه أفراد ومواقف تمثل المصادر الكبرى للقوة والقيادة فى عصرنا الذى نعيش فيه . ففي مال كولم — وهى رواية مبتكرة إلى حد بعيد تكاد أن تكون مجموعة تشبيهات كلها سخرية — نجد أن الأشخاص الذين غلبهم يمثلون على التوالى الفن والمال والدين ( أو التدين على الأصح ) والجنس والتقدم واللوث .

أما رالف أيلسون فيوسع الرقعة ، ولا يفتأ يدفع ببطله وسط مواقف مضطربة إلى درجة قصوى ، مواقف تم عن القوى المعاصرة للعنصر والتربية والتكنولوجيا والجنس والسياسة .

وفي الكتابين نجد نوعاً من الترتيب المنطقي في العناصر التي نلاقها . ومن ثم فهي أنماط من المواقف في التجارب التي يمر بها أشخاص الرواية . وليس تصميم الرواية ثابتاً قاطعاً وهو تصميم — على أية حال — مخوف بالتهكم المظلم .

إنه تصميم يفسر مقدرات البطل بإبراز العلاقة الواهية بين الالتزام الخلقى وللواقف — وهي واهية على الأقل بالنسبة إلى مصادر القوة والقيادة المعاصرة . غير أن هذا الإبراز إنما يؤكد في الحقيقة الالتزام الخلقى لهؤلاء الأبطال الكوميديين ، فيؤكد ضمناً الالتزام الخلقى للمؤلف .

ويبين لنا كتاب من أمثال جيمس بردي ورالف أيلسون — عند معالجتهم لهذه الأمور الحيرة — كيف يستطيع القصصى — حتى في عالم خضعت فيه قواعد الأخلاق لعوامل الانحلال وحب الامتلاك — أن يحقق قواعد الفن القصصى ، تلك القواعد الفنية الباطنية التي نسميها ( الشكل ) والتي ينبغي أن تتوقف عليها دائماً حياة الفن القصصى . وعن طريق ( الشكل ) والقاعدة التي خلقوها بفهم القصصى نستطيع — من جهة أخرى — أن نحسن قياس الفوضى التي تعم عالم الواقع الذي لا بد لنا من استمرار العيش فيه بأية طريقة من الطرق .



## الشعر هل هو طبيعى أو مصطنع ؟

بقلم ويلارد نورب

سأل أحد خيار الشعراء الأمريكيين المعاصرين من الجيل المتوسط ، وهو روبرت لول ، هل يكون الشعر طبيعياً أو مصطنعاً . ولما كان شعره مصنوعاً فلا ريب أنه انحاز إلى صناعة الشعر . ورغم ذلك فقد نبئت الفكرة التى تقول بأن أعذب الشعر الذى كتب فى أمريكا فى الوقت الحاضر هو من النوع الطبعى - وانتشرت الفكرة فى إنجلترا والقارة الأوربية . ولست أعتقد فى صدق هذا رأى ، ولكن قبل أن أعدم دعواى لاندلى من النظر إلى وراء ، إلى حالة الشعر فى أمريكا عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة .

تخلف الشعر فيما بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٥ لعدة أسباب . تخلف أولاً لأن إخراج الكتب فى طبعات رخيصة ضاعف من مبيع القصص جيدة و رديئها . واختفى الشعر أوكاد من رفوف محلات البيع الضخمة والشعبية التى امتلأت بهذه الكتب الرخيصة . وانصرفت عن الشعراء دور النشر القديم التى كانت تفخر على الأقل بوجود عدد قليل من دواوين الشعر بين قوائمها وبات من المسير جداً على الشاعر الشاب أن يقدم ديوان شعره الأول . ثم تضاعلت المجلات التى تنشر الشعر إذا قورنت بمجلات الطليعة فى العشرينات مثل مجلة ( المسكنسة ) ومجلة ( الانفصال ) التى كانت تنشر كثيراً من الشعر لجيل ( م ١٥ - الأدب الأمريكى ) .

الشعراء حينذاك . ولما كان إنتاج ت . س . إليوت ، وعزرا باوند ، وآلن تيت وجون كر ، ورانسم ، و . و . ه . أودين ، و . ا . كنجز عظيمًا ، بدالالكثيرين أن الشعر قد أشرف على الزوال ببلوغ هؤلاء الشعراء قمة المجد . ماذا لدى الشعراء المحدثين دلمور شوارتز ، وكارل شايبرو ، وراندال جاريل ، وجون بريمان ، وروبرت لول ، وزملائهم الأحداث رتشارد ولبور ، ووليام مرديث ، وريد هويتمور ، ولويس كوكس - ماذا لدى هؤلاء يقدمونه فوق ما أخرجه من سبقهم من الشعراء المبرزين ؟ وإزاء هذه الظروف التي جابهت الشعراء بعد الحرب ، بدا كأن نظم الشعر ربما أمسى حرفة زمرة من الكتاب القلائل . وبات الموقف مظلمًا حقًا .

وفي منتصف الخمسينات بدأ الموقف يتغير بصورة تدعو إلى العجب . فأمسى الناشر والقداى أشد ترحيبًا بالشعر . وأخرجت بعض مطابع الجامعات التي كانت من قبل تنشر عادة الكتب العلمية فقط - دواوين شعرية . وحذا حذو مطبعة جامعة ييل إنديانا ووزليان وأبرزها مجموعة من صفار الشعراء . وفي عام ١٩٥٢ بدأت مطبعة أولاد شارلس مكريبنر تصدر مجموعة تحت عنوان «شعراء اليوم» وتقدم أعمال هؤلاء الشعراء في مجلد سنوى جميل الإخراج . وبينما استمرت مطبعة «الاتجاهات الجديدة» ومطبعة «آلن سوالو» في مساندة شعراء الطليعة كما كانت تفعل دائماً ، أخذت تظهر محاولات جديدة في كل أرجاء البلاد - فظهرت مطبعة جروث ، ومطبعة موتيف ، ومطبعة أوريجين ، ودافيرز ، وجولدن كويل ، كما ظهرت مجموعة للجيب عن الشعراء ، التي أخرجتها مكتبة «أضواء المدينة» في سان فرانسيسكو ، والكتب العامة التي يصدرها جونانان وليامز في هايلاند بكارولينا الشمالية ، وغير ذلك . وقد



لا تعدو « المطبعة » فى بعض الأحيان أن تكون مجرد آلة للنسخ ، ولكن الشعراء المحدثين قد وجدوا على الأقل الوسيلة التى تمكنهم من إبراز شعرهم فى ضوء النهار .

وبدأت فى نفس الوقت بعض المجلات الصغيرة التى تكرر نفسها لنشر الشعر تنمو وتزدهر . وقد ظهر عدد واحد من مجلة « الشعر » لشهر يوليه من عام ١٩٥٩ عند ظهور أربعة من هذه المحاولات الجديدة وهى مجلات « إنسكيب » و « سان فرانسيسكو ريفيو » و « هاف مون » و « قصائد بنى » ووعد محرروها فى نيو هافن فى أمل كبير بإخراج عدد يومى من صفحة واحدة خمس مرات كل أسبوع .

وكثير من الشعراء الذين نشرت لهم هذه المطابع والمجلات كانوا من الشعراء المحدثين النافرين أو (بيتنيك) كما كانوا يحبون أن يطلق عليهم . وكيف تعرف الشاعر المجدد النافر؟ إنه من الطليعة من غير شك ، وإن كان من العسير فى الأغلب أن نتبين فى أى اتجاه يتقدم . إنه نافر على المجتمع ، غير أن ثورته لا تمس السياسة لأنه يزدري كل النظم الاجتماعية . إنه يطلب لنفسه أقصى درجة من الحرية الشخصية ، ويكتب حسبما شاء ، وغالباً ما يبلغ نظمه أقصى درجات التحرر . وهو يعيش من أجل الهزات العاطفية ، يبحث عنها - إن اقتضت الضرورة - بتناول الكحول ، والتجربة الجنسية ، أو تعاطى المخدرات . وهو يؤثر صحبة الزوج ، لأن الفكرة السائدة عن الزوج أنهم أشد تحراً من البيض . وهو يخالط عازفى الجاز ، لأن موسيقى الجاز تبث فى المستمع إليها رؤى عجيبة . وهو يهوى شعره لوليام كارلوس وليامز أو إلى بطل آخر من الشعراء النافرين المحدثين

أو إلى الروائي كرواك ، الذى ولد فى لول بماساتشوستس ، وسار على الطريق منذ ذاك الحين .

وكلمة « بيت » التى يطلقونها على أنفسهم لها على الأقل ثلاثة معان . فهى قد تعنى الطبقة السفلى من المجتمع التى انهمزم فيها الشاعر وسط التقاليد التى يمتثلها . وهى تعنى أيضاً النبض ، أو نغم الجاز التى يعتقد أنها تدل على النبض الحقيقى للعصر الذى نعيش فيه . ويقول جاك كرواك إنه اخترع هذا الاصطلاح وأنه مجترأ من كلمة beatitude ومعناها الفبطة .

ويوصف هؤلاء الشعراء الثأرون المجددون أحياناً بأنهم « بوهيميون محدثون » . غير أن بوهيمييتهم — كما قال الناقد نورمان بودهورتز — تختلف جد الاختلاف عن بوهيمية العشرينات من هذا القرن . فهذه البوهيمية الأخيرة « تمثل للفرقة التى تميل إلى نبذ الإقليمية ، والوضاعة ، والنفاق الخلقى فى الحياة الأمريكية » . ومثلها العليا هى الذكاء والتثقيف . أما بوهيمية الخمسينات فهى طبقاً لما يقول مستر « بودهورتز » تعادى « الحضارة وتقديس البدائية ، وحكم الفريضة ، والطاعة الحيوية ، والدم » .

والمشقة الكبرى التى نلاقها عندما نتحدث عن الشعراء المجددين الثأرين هى فى التعرف إلى أماكتهم . ذلك أن لهم طريقة فى الاختفاء إما فى الأوساط المحترمة الرقيقة أو بعيداً عن المجتمع فى الصمت والهدوء . وأشهر هذه الزمرة آلن جنزبرج الذى كتب قصيدة عنوانها « النباح » حظر نشرها فى شيكاغو وسان فرانسيسكو لما حوت من أدب بذى . سافر مكشوف . وكثير من أبيات هذه القصيدة يبرر صحة هذه التهمة . ولكن السطور الافتتاحية الأولى عفيفة ، وقد أصبحت اليوم دائمة معروفة ، نوجز ، معناها فى الأسطر التالية :

« إن خير العقول في جيلنا تروح ضحايا الجنون والحرمان ... أصحابها يحرون أذيالهم خلال أحياء الزوج قبل بزوع الشمس باحثين عن مثيرات الحياة ... يستمعون إلى موسيقى الجاز ويسبحون في الخيال ... يمرون على الجامعات ساخرين .. تنبذهم الجامعات العلمية بتهمة الجنون ونشر الشعر البذيء ... لا يكادون يسترون أبدانهم ... ينفقون أموالهم عبثاً ... يرسلون لحامهم ... يميمين شطر نيويورك ... يأكلون النار ويشربون الترياق ... يطهرون أنفسهم كل مساء » .

وهكذا في أجزاء القصيدة الأربعة التي تشمل ثلاثة عشر صفحة من الشعر الماجن ، الذي يمجده فيه الشاعر كما قال أحد النقاد « طريد المجتمع المثقف ، وهو صنو المتشرد الذي يحوب القارات مقاتلاً » . وبالرغم من أن النقاد قد حطوا من قدر قصيدة « النباح » فقد راجت سوقها ، وأعيد طبعها ثمانى مرات ما بين أكتوبر من عام ١٩٥٦ وسبتمبر من عام ١٩٥٩ .

وقصيدة « النباح » منشورة في مجموعة الشعراء للجيب التي أخرجتها دار « أضواء المدينة » في سان فرانسيسكو لبيع الكتب ، وهذه الدار هي إحدى مراكز البوهيمية الجديدة . و « أضواء المدينة » تنشر كذلك شعراً لجريجورى كورسو ولورنس فرلنجتى صاحب الدار . ولم يكتب كورسو شعراً كثيراً . ولست أعرف له إلا ثلاثة دواوين رقيقة : الأول ( عذراء براتل ) — ويشير إلى شارع براتل في كهرجج بما سانشوسنس — والثانى ( جاسولين ) والثالث ( مولد الموت السعيد ) . ولا يرفع كورسو صوته في الفضاء مثل جنزبرج . وإنما يقرب شعره من صورة المثل الأعلى للشعراء الثائرين المجددين بتقليد تأثير الجاز التلقائى المتفجر .

عينه سريعة اللمحات وأذنه سريعة الالتقاط . غير أن الألفاظ النابية التي يستعملها قليلة . وسوف يحتاج في القريب العاجل إلى الفاظ أخرى .

أما لورنس فربنجتى فيذكر لنا على غلاف ( جزيرة العقل النائية ) أنه يسمى إلى نظم شعر كشعر الشوارع . . . يسمى إلى أن يخرج الشعر من قدسه الجمالى الباطنى ، ومن حجرة الدرس إلى الطريق العام . حذق الشاعر فى سرته طويلاً « بينما العالم يسير » ، وإليك موجزاً لبعض « رسائله الشفوية » من أحد دواوينه الشعبية :

« هيا بنا إلى أسفل المدينة حيث الرعاع فى ملابسهم الرثة ملوك غير متوجين فى طرقات المدينة السفلى . هيا بنا نطعم الحمام عند مبنى البلدية ، ونحمله على أن يؤدى واجبه فى مكتب رئيس المجلس . أسرعوا فقد حان الحين ، والنهاية قريبة . والكوارث تترى فى وضوح النهار ، والكلاب حبلى على القارب والبسات فى الطريق ، والحانات خافتنا .

« هيا نضرب فى قلب البلاد حيث تكثر الحانات والمطاعم الرخيصة وتنشر بيننا القوضى . النهاية قريبة ، والجولف يلعب عند ( الشجرة المحترقة ) والمطر يهطل غزيراً ، والرجل الخلى بغط فى نومه . إن فيضانا آخر سيفغر البلاد ، وإن يكن مخالفاً لما تظن . ولدينا من الوقت مقسم لكى نغطس ، ولكى نفكر .

« كم أود أن أهبط إلى المجتمع . كم أود أن أنحرر .

« سيرى أيتها العربية الحبيبة على الحذاء المنخفض ، فليس هناك ما يدعونا إلى انتظار الكاديلاك . . . »

واعتقد أن هذا الشعر كان شفويّاً لأن صاحبه دونه لكى يندشد على نفسه

الجازر . ولكن لست أدري لماذا أطلق عليه اسم الرسائل .

وإذا نحن درسنا حياة بعض الشعراء الآخرين الذين نشرت «أضواء المدينة» دواوينهم ، استولى علينا الذهول والدهشة . فإن كنيث ركسروث في القائمة ، ولكنه ليس غراً من الشعراء النافرين . وقد كان بطلاً مع وليام كارولوس وليامز من أبطال هؤلاء الشعراء حتى عهد قريب جداً ، ولكنه ولد في عام ١٩٠٥ ، وقد ظهر أول ديوان شعر له في عام ١٩٤٠ . وكذلك كنيث باتشن من شعراء « أضواء المدينة » الحبيين ، ولكنه يبلغ من العمر الآن التاسعة والأربعين ، وقد ألف خمسة وعشرين كتاباً .

وهناك شاعران شابان آخران من شعراء « أضواء المدينة » ، وهما روبرت دنكان ودينيس افرتوف . وهما يمثلان اتجاه شعراء الطليعة في أي عصر ويتسمان ذروة التقدير . وقد عرضت مجلة ( الشعر ) دنكان في شيء من الإجلال ونشرت له شعره . وكذلك أثنى ركسروث على دينيس افرتوف ونعتها بأنها أفضل شعراء الطليعة ، وإن يكن نظمها لا ينم عن الجرأة في التجديد . وكل فضلها أنها أتقنت ما أداه شعراء النظم الحر منذ خمسة وأربعين عاماً . وهي سيدة إنجليزية تزوجت من أمريكي وكانت لها سمعة طيبة قبل قدومها إلى هذه البلاد .

وإذا أنت انعمت النظر في حركة الشعر الطبيعي تبداً أمام ناظريك كما تبداً المياه في الرمال . وأستطيع أن أذكر بضعة أسماء أخرى -- مثل شارلس أولسن ( وهو شاعر تأثر كذلك تقدمت به السن ) وروبرت كريل وچرسن كروز وجيل أرلوفتز - ولكن الشعراء الآخرين يشيخون أو تتقدم بهم السن عندما يحققون الثورة أو يحشرون بين الشعراء المقدرين . وسوف تذكر هذه الحركة - في ظني - على أنها أمر أعارض ظهر نيملاً فراغاً طارئاً .

وفي الوقت عينه ظهر من الشعراء جيل جديد يحققون كثيراً مما زعم الناثرون دون الاتجاه إلى نغم الجاز أو الشعر الذي لا شكل له أو إلى الفحش والبذاءة أو تقليد الشعر الفوكلوري ، مهما يكن المعنى الذي يقصد من هذا الشعر في هذا العصر الذي تشابكت فيه وسائل الاتصال بالجمهور . هؤلاء الشعراء الجدد كالثائرين لا تهتمهم المعارضة الاجتماعية المنظمة . شعرهم غزير ، وشخصي إلى درجة كبرى ، لا يتقيد بثقافة الأقلية . ويطيب لهم أن يعرضوا الأمور كما هي . بعضهم يكشف عن خفايا المدن . ويهتمهم قبل كل شيء أن يتقبل قراؤهم شعرهم « المصطنع » في حينه . إنهم لا يعارضون وسائل الإعلام الجماهيرية ، وإن كانوا يكتفون لها خاصة . ولا يتطلعون إلى إلبوت أو باوند أو أودن كأبطال . ولم ينظموا حركة من الحركات . وسأحدث عن ثلاثة من هذه الفئة ، والأرجح أن أحدهم لا يعرف الآخر . وهم فيليب بوث ، و. و. د. سنودجراس وجالواي كينل . وثلاثتهم تلقى تعليماً جامعياً ( كما تلقاه كثير من الشعراء الثائرين ) ، وثلاثتهم قام بالتدريس في السكليات الجامعية . وهم جميعاً دون الأربعين . إنهم طليعة الشعراء غير الثائرين .

أما بوث فشاعر ريفي ، شاعر من إنجلترا الجديدة . وهو شاعر البحر وشاعر الحب . شعره يضرب على أوتار القلوب عند مجرد الاستماع إليه ، لا تقف في سبيله عوائق . وإليك موجزاً لقصيدة حب ، وهي أيضاً قصيدة بحرية ، ويسمى « آدم » :

لست في عيني الآن إلا أنت

أتقدم إليك بالثناء الناقص العاري

في الجو القاسي ، الذي تهب فيه الزواجر من الشمال الشرقي

وفي مراعى الصيف التى لا تسير فوقها غير ظلال طيور البحار .  
ومن وقت الظهيرة إلى ظهور القمر  
تحتفل الأيام بشهواتى الجامعة  
الموج يصطخب ، وصخور الشاطئ الرمادية تتحول إلى رمال  
والساحل يتراجع :

وما زلنا واقفين صدى إلى صدر  
باحثين عن ساحل يأوى إليه العشاق  
ولكن هيهات للعاشقين أن يحققوا الأمانى  
فهما جزيرتان يفصل الماء بينهما  
فلنقنع بالواقع يا حواء مهما اقتربنا  
وفي حياتنا متسع للأمل  
بين تغريد الطيور وسقوط المطر .  
الدنيا فسيحة

وهذا الساحل ملكى  
ولك هذا الصباح الهادى ،  
كما أعطيتك غيره من قبل  
دون إنذار الزوابع تحت السماء ذات السحاب .  
الأسماك ، والنبات ، والحيوان  
كلها تفرخ فى ذهنى من جديد  
والبحر والبر لى  
ما دمت أحبك بكل لفظ أصوغه .

وأستيقظ منادياً كل الطيور  
لتشادو بلغة البحار  
وتبنى بأصواتها عش العشق  
على هذا الساحل ، وهو عالمنا .

ولم ينشر بوث حتى اليوم سوى ديوان واحد عنوانه « خطاب من أرض  
بعيدة » في عام ١٩٥٧

أما و . د . سنودجراس الذى لاقى ديوانه الأول « إبرة القلب » الذى  
نشره فى عام ١٩٥٩ استحساناً عظيماً ، فقد كشف عن مكنون قلبه فى غير  
خجل . غير أن قدرته الفنية الرائعة تكتم الصيحة الغنائية فى قصائده وتجعل  
ال عاطفة مقبولة . إن مضمون شعره يقع كله تقريباً فى خبرته الخاصة ، كما يظهر فى  
قصيدته التى عنوانها : « عملية جراحية » ونوجزها فيما يلى :

« من أحواض صلبة لا تصدأ مليئة بالماء انتشلوا قطعاً من القماش الدافئ ،  
وقاموا بغسلى . ومن أوانى الألومنيوم أخرجوا قطعاً من الإسفنج يتصاعد منها  
الدخان — وأمسك أحدهم سلاحاً ماضياً لأمعاً فى قبضة يده التى يكسوها قفاز  
فى صفرة الموت ، وطعن بالسلاح معدنى . . وشحب لونه ، وأمسيت ناصع  
البياض كالطفل . . ولم أشعر بوجل أو خجل . . ثم كسوتى برداء رقيق  
فضفاض خفيف أبيض ، وخفين رقيقين . . واسترسلت فى النعاس . . ثم دفعتنى  
المرضات فى عربة مدثرة بالبياض ، وهن يرتدين القلنسوات ، مقنعات ،  
فى ثياب بين الزرقة والخضرة فى لونها . . وحمل جنائى بما فيه من سموم وساروا به  
خلال ردهات المرضى ، حيث ترى وجوهاً واجمة من ذوى القربى ، سيكون ،  
ومن بينهم سيدة تنوكتاً على عكازة معقدة ، وتحديق بصر شاخص ، وطفل



يتعالى صياحه — وفي صمت مميت ارتفع المصعد إلى العرين الذي يعج بالصوت والضوء لاستقبال البطل الثاوى للمصعد في غيبوبته ، ليؤدى دوره .

« ثم تيقظت بين الزهور والنساء ، ضعيفاً لا أقدر على التفكير في استرداد قوتي ، واسترسلت طوال اليوم في تأملاتى أو غفلات في نعاس بين رفاقى .  
« ولبثت في المساء راقداً ، كتلة صغيرة تحت ثياب ناصعة أبيض كالثلج ، لا يزورنى غير الممرضات ، اللاتى تشع الرأفة من عيونهن ، ويتوسلن إلى أن أستريح ...

« وأمامى نوافذ المكاتب ، ودونى المصاييح تشير إلى الطرقات العامة ، حيث تنطلق العربات ، مدوية مثقلة بالأحمال يتعالى صفيحها كأنها تطارد هارباً .  
والسكون فى غرفتى شامل ، وفوق نافذتى الزهور ، توحى بأن العالم فى صفاء يسير وثيداً فى مرح وحبور » .

وفى ديوان أولى آخر لجالوى كينل عنوانه « يالها من مملكة ولى زمانها » . نشره فى عام ١٩٦٠ ، ينوع الشاعر موضوعاته أكثر مما فعل بوث أو سنودجراس . وهو يخلد ذكرى صباه وشبابه ، والأماكن العديدة التى عاش فيها ، سواء فى داخل البلاد أو خارجها ، والناس الذين تعرف إليهم . وهو شاعر المدينة والريف على السواء . ولم يستطع أحد من الشعراء التأثيرين المجددين أن يدنينا مثلاً فعل من الفقراء المساكين الذين يتزاحون فى أحيائنا المدنية القديمة التى يأوى إليها الناس من مختلف الجنسيات . وقصيدته الطويلة التى عنوانها « الشارع الذى يحمل اسم المسيح فى العالم الجديد » ، التى يستمد من السطر الأخير فيها عنوان الديوان ، تطوف بنا آناء الليل وأطراف النهار فى مملكة صغيرة .

في مدينة نيويورك ، يحدها من الشرق الشارع رقم « ج » ، ومن الشمال « الشارع السابع » ومن الجنوب شارع هوستن . وفي وداعة تنطوي على العطف يصف لنا مستر كيفدل سوق السمك ، وعربات النقل الصغيرة المحملة بالخضروات ، ولافتات المحلات التجارية بمختلف اللغات ، والأطفال وهم يلعبون وحريق مخازن جولد للمخلفات القديمة ، والعجوز الشمطاء التي تبيع صحفاً لا تستطيع قراءتها، والزنجي القديم الذي يجلس خارج « بار ومطعم الأيام السعيدة » ، الذي يتغنى بين الحين والحين بأنشودة من لحن الزوج :

والجزء الرابع عشر والأخير من هذه القصيدة المعروفة ينتهي بهذا المعنى :  
« في تلك الليلة انطلقت العربية مسعورة تعبر الشارع السابع . . . وكأنه أضواء المرور من صنع الله . . . والنور الأحمر يقيم تدريجياً كلما ابتعدنا .  
ثم بلغنا الشارع الرابع عشر حيث شهدنا نجوماً قلائل من النور الأخضر . . .  
ودفعة واحدة وبغير ترتيب تحول النور الأحمر إلى نور أخضر ، وقبل أن يمسى الطريق العام كله أخضر اللون أعتمت النجوم الخضراء البعيدة .

« الوقت في المساء ، والجو ممطر ، وشارع هوستن يبدو خلال قطرات المطر ، والطرقات الحية تموج بأسباب البغضاء والفرح في ومضات أشبه بالضوء الذي يتألق أحياناً فوق سطح الماء . . .

« وهذا الطريق المؤدى إلى نهر الأسماك الشرقي يموج بكل أمرشائن في جو خائق ، وترنمى فوقه مقذوفات البحر وقاذورات اليهود . . . هذا الطريق — الذي يحمل اسم المسيح — هجرته العناية الإلهية مما أصابه من إهمال على كر العصور ، وهو يطل على بحر هائج يعانى فيه الفرقى كل أسباب الألم ، ويموتون ميتة الفقراء للعمدين . . .

«ولما كانت عناية الله — لسبب لاندريه — قد آثرت أن تبقى على هؤلاء القوم البائسين فوق سطح الأرض ، دون أن تقضى على دنياهم . . .

«فنحن نسمع تدفق الدم في عروقهم ، وقصف العظام ترتطم بالعظام ، وهمس الأعصاب وسط أنفاس النعاس . . . وقد انتشرنا في الطرقات البحرية ، ور كضنا فوق الصحراء المهجورة . واختفيننا في شوارع ضيقة مظلمة . . .

« ووهنت الرئات فانطفأ نور الدنيا . . . والقلب ينبض حبيساً في ظلمة الليل ، يخفق فترة ثم ينهار في سكون . . . والعقل يدور حول نفسه ، متخبطاً في وحشته .

[www.library4arb.com](http://www.library4arb.com)  
«هؤلاء القوم البائسون ، الذين يتخبطون في ظلام النفس ، يفقهون صائحين :

«هذا دربنا ، و( يالها من مملكة ولى زمانها )

«أواه ، أواه »

وأشد ما يروقنا في هؤلاء الشعراء الثلاثة الشبان ( وهناك غـيرهم من إضرابهم ) عاطفة قوية يعبرون عنها في نظمهم تعبيراً مباشراً . وقد لا يكون هذا الشعر لعامة الناس ، ولكنه يمكن أن يكون لهم لو أنهم أنصتوا له .

[www.library4arb.com](http://www.library4arb.com)

منظومة المعرفة  
[www.library4arb.com](http://www.library4arb.com)

الناشر

www.library4arb.com